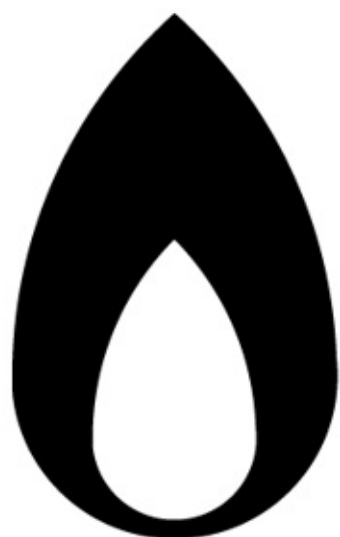




POLÍTICA, MEMORIA Y VISUALIDAD: siglos XIX al XXI

Rosangela de Jesús Silva
y María Elena Lucero



editorial**foc**

En Editorial Foc nos mueve la convicción de que la literatura sólo sucede contigo, así que queremos agradecerte que hayas decidido compartir tu tiempo de lectura con nosotros. Deseamos que encuentres en esta obra todo aquello que nos impulsó a editarla y que, cuando llegue la última página, te apetezca recomendarla y saber más de nosotros y nuestros títulos. Te esperamos en www.editorialfoc.me. Gracias por leer.

Por lo demás nos reservamos todos los derechos y prohibimos cualquier tipo de reproducción, completa o parcial, de la obra sin la autorización de los titulares del copyright que, con mucho gusto, te contestarán en info@editorialfoc.me.

ISBN: 978-84-15634-44-7

© Autores VVAA, 2017

© Editorial Foc S.L, 2017

Diseño de Cubierta: Noémie Coignus

Política, memoria y visualidad: siglos XIX al XXI

**Rosangela de Jesús Silva y María Elena Lucero
(compiladoras)***

Introducción

En el marco de los Estudios Visuales proponemos la lectura y exploración de manifestaciones culturales de diversa índole, sean artísticas, poéticas, literarias o arquitectónicas, que revelen aspectos significativos vinculados a la dimensión política o a la revisión de la memoria histórica, localizadas en el transcurso de los siglos XIX al XXI en América Latina.

Desde esta perspectiva, a algunos de los autores han abordado el siglo XIX considerando los momentos de disputas políticas, enfrentamientos militares o las reconfiguraciones de sus fronteras. Los largos y conflictivos procesos de independencia pusieron en discusión varios proyectos de constitución de los Estados Nacionales. En este universo, las artes y los diversos campos de la imagen han alcanzado un importante papel en la organización de los discursos nacionales. Estas manifestaciones significaron un reto para el investigador, y por mucho tiempo su importancia fue minimizada o incluso ignorada. Sin embargo, en los últimos años surgieron numerosos aportes tanto para problematizar (teórica y metodológicamente) la producción del período como para comprender los caminos, tránsitos, diálogos y apropiaciones

entre los países latinoamericanos y Europa.

En las primeras décadas del siglo XX los movimientos de vanguardia abrieron paso a producciones visuales disruptivas que, además de polinizar rasgos ideológicos, quebraron con la tradición decimonónica instaurando cuestionamientos sobre planteos formales y simbólicos, y el lazo entre obra y público. Entre esos interrogantes también surgía el problema del mirar, o mejor dicho, del cómo mirar, una tensión que ha sido incorporada en algunas de las investigaciones que componen este libro. Desde la aparición de las neovanguardias posteriores a la Segunda Guerra mundial, la relación de las expresiones visuales/objetuales con el espectador se complejiza a partir de la inclusión de posicionamientos políticos determinados, enhebrando nuevos sentidos en el acto de observar y de participar. Más tarde, en los estertores de esa centuria y ante el inicio de un nuevo siglo, el panorama de las imágenes se multiplica intensamente a partir del estallido de las producciones virtuales y tecnológicas, el universo del simulacro visual y de la urgente necesidad por parte de muchos artistas de registrar, recopilar y archivar los conflictos sociales y políticos.

Los autores que integran este volumen han focalizado sus investigaciones en Argentina, Brasil y Venezuela. El libro se divide en cuatro secciones, las cuales recorren diferentes líneas de investigación y diversas miradas sobre problemas que atañen a la circulación y difusión de las imágenes en el campo cultural latinoamericano.

En el apartado **Visiones gráficas y referencias políticas**, Arthur Gomes Valle efectúa un notable recorrido teórico y visual situándose en la etapa decimonónica. En *Visiones de la Republica Brasileña en la prensa Europea, 1889-1890*, indaga la diversidad de imágenes utilizadas en los periódicos europeos con el objetivo de representar el nuevo momento político brasileño, iniciado 1889 con la proclamación de la República. Gomes Valle presenta al lector formas de validación de discursos con un repertorio amplio de imágenes compuestas por escenarios locales, símbolos republicanos, alegorías, retratos de próceres, caricaturas y hasta imágenes de la depuesta familia imperial.

Del mismo modo y apelando al contexto histórico venezolano que caracterizó las primeras décadas del siglo XIX, Yuri Liscano rememora las imágenes litográficas que narraron la

Batalla naval del Lago de Maracaibo en la gráfica de Garneray, incluyendo el sustento documental que construyó y cimentó aquellos relatos visuales en el formato de vistas navales y enfatizando las relaciones entre imagen y palabra.

Paulo Renato da Silva y Rosangela de Jesus Silva se refieren a *La invención de la «Paz y Progreso»: imágenes y propaganda en la dictadura del general Alfredo Stroessner en Paraguay*. Allí recapitulan las modalidades gráficas que caracterizaron la acción gubernamental durante la etapa dictatorial en el vecino Paraguay, aludiendo a un conjunto de retratos y representaciones diversas que operaron como medios difusores de una política autoritaria y violenta.

La segunda sección, **Narrativas sobre arte, política y memoria**, se inicia con el trabajo de María Elena Lucero titulado *Tránsitos de la materialidad. Visualidad, experimento y política en la obra de Rubén Santantonín*, en el cual se enfatizan aquellas dimensiones materiales que imprimieron en los trabajos de este memorable artista argentino un perfil politizante y transformador. Estas dimensiones subyacían en los escritos filosóficos de Santantonín sobre las «cosas», tal como denominó a sus producciones visuales en aquella década.

Seguidamente, Ornella Soledad Barisone nos acerca un recorrido prolijo y contundente acerca de las relaciones entre la obra del platense Edgardo Antonio Vigo y la poesía brasileña. En su artículo *Edgardo Antonio Vigo y el poema-proceso carioca: visualidad y participación en Latinoamérica durante los años sesenta* se reafirman las sincronías que identificaron trayectorias artísticas y literarias combativas en Argentina y Brasil, construyendo un mapa cultural a partir de revistas y publicaciones de aquella etapa y reafirmado la experimentación presente en la decodificación del *poema-proceso*.

También haciendo foco en la poética brasileña, Vaughn Anderson analiza en *Menospoeta, menosmúsico, menos pintor: Augusto de Campos y la tradición de la partitura gráfica* los lazos que anudaron la producción de Augusto, un excelso autor que navegó en las aguas del Concretismo en los cincuenta, y la representación característica de los textos musicales, en este caso citando a John Cage, sus ritmos, cadencias, resonancias y efectos visuales. Un entretejido de signos y sonidos de los que emanan a su vez repercusiones culturales en la esfera pública.

En tercer lugar, en **Imágenes, instituciones y discursos del poder**, Alejandra Gabriela Panozzo Zenere describe las

formas en que memoria e historia se encuentran y dialogan con el presente en el marco de los museos mediante determinadas políticas culturales. *En La construcción de la memoria a través de los discursos institucionales. Museos de la Memoria en Latinoamérica*, Panozzo traza un panorama conciso sobre diferentes museos latinoamericanos, sus perfiles públicos, políticas de identidad y las estrategias implementadas para consolidar el tejido social en los relatos museales, considerando los episodios vinculados a las dictaduras en nuestro continente y la necesidad de reactivar esa memoria histórica.

Camila Carneiro Dazzi le presenta al lector un nutrido análisis de un conjunto de documentos de la Escuela de Bellas Artes, institución que reemplazó la Academia inicial. En *De la Academia a la Escuela: la enseñanza de las bellas artes durante los primeros años de la República en Brasil*, Dazzi rechaza la crítica de que no había tenido cambios reales en la creación de la Escuela. Además de demostrar los cambios, la autora evidencia el papel que la institución ha ejercido en la nueva escena política brasileña, la República, actuando, por ejemplo, en la formación de profesores. La dirección de la Institución también empezaría a estimular la libertad y creatividad del artista en formación.

En *Representación de lo «nacional» en el álbum de los Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires (1833-1834)*, Sandra M. Szir debate sobre la construcción visual de los álbumes ilustrados creados por artistas locales o extranjeros, presentados como verdades históricas. Allí reflexiona acerca del artefacto visual en sí, demostrando la no representación de los conflictos presentes en la sociedad argentina. Por otro lado la autora rescata las posibilidades comerciales locales e internacionales del litogrado en el período.

Raphael do Sacramento Fonseca analiza acuarelas, grabados y fotografías sobre la hamaca, objeto de origen indígena. Dichas representaciones fueron plasmadas por distintos artistas extranjeros en Brasil. En «... historia particular de los salvajes...»: las hamacas, los indígenas en Brasil y los usos discursivos de sus imágenes en el siglo XIX observamos cómo este artefacto fue utilizado tanto en la creación de visualidades homogéneas acerca de las poblaciones indígenas como en la construcción de elementos que marcaron procesos del mestizaje brasileño.

Finalmente la última sección denominada **Episodios contemporáneos e inscripciones visuales**, reúne dos textos

representativos de las formas en que se visibiliza la cultura tanto en el contexto de las muestras y exposiciones plásticas como en el controvertido espacio urbano. Iara Lis Franco Schiavinatto ha desarrollado en *Entre las exposiciones y celebraciones: notas de una historia intelectual de la cultura visual Portugal-Brasil. 1994/2004* la realización de algunas exposiciones organizadas acerca de las conmemoraciones de los «descubrimientos portugueses», desarrollando una mirada crítica hacia el complejo de documentos visuales investigados y expuestos. La autora también atenta para la complejidad de los equipos involucrados, además de analizar la construcción de los espacios expositivos y sus diálogos con el público.

Elizabeth Marín Hernández realiza un meticuloso archivo sobre algunas instantáneas que caracterizaron determinados conflictos recientes en la sociedad venezolana. En *Los imagos de una re-vuelta/entre el arte y el registro. Caso Venezuela 2014* pueden leerse las interconexiones entre las políticas estatales implementadas, los estallidos sociales, las reacciones populares y las respuestas en el terreno visual por parte de los artistas, siempre atentos y sensibles a estas problemáticas que han sacudido no solo al país sino a América Latina en general.

Una de las contribuciones de esta compilación es justamente discutir, profundizar e intensificar los estudios sobre la configuración y difusión de las visualidades que atravesaron los siglos XIX, XX y XXI. Es nuestro objetivo acercarles este conjunto de valiosos aportes teóricos y críticos a los fines de brindar reflexiones que resulten iluminadoras sobre la cultura visual latinoamericana.

Rosangela de Jesús Silva y María Elena Lucero

Índice

I. Visiones gráficas y referencias políticas.

Arthur Gomes Valle

Visiones de la Republica Brasileña en la prensa Europea, 1889-1890

Yuri Liscano

Batalla naval del Lago de Maracaibo en la gráfica de Garneray

Paulo Renato da Silva y Rosangela de Jesus Silva

La invención de la “Paz y Progreso”: imágenes y propaganda en la dictadura del general Alfredo Stroessner en Paraguay

II. Narrativas sobre arte, política y memoria.

María Elena Lucero

Tránsitos de la materialidad. Visualidad, experimento y política en la obra de Rubén Santantonín

Ornela Soledad Barisone

Edgardo Antonio Vigo y el poema-proceso carioca: visualidad y participación en Latinoamérica durante los años sesenta

Vaughn Anderson

Menospoeta, menosmúsico, menospintor: Augusto de Campos y la tradición de la partitura gráfica

III. Imágenes, instituciones y discursos del poder.

Alejandra Gabriela Panozzo Zenere

La construcción de la memoria a través de los discursos

institucionales. Museos de la Memoria en Latinoamérica

Camila Carneiro Dazzi

De la Academia a la Escuela: la enseñanza de las bellas artes durante los primeros años de la República en Brasil

Sandra M. Szir

Representación de lo «nacional» en el álbum de los Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires (1833-1834)

Raphael do Sacramento Fonseca

«... historia particular de los salvajes...»: las hamacas, los indígenas en Brasil y los usos discursivos de sus imágenes en el siglo XIX

IV. Episodios contemporáneos e inscripciones visuales.

Iara Lis Franco Schiavinatto

Entre las exposiciones y celebraciones: notas de una historia intelectual de la cultura visual Portugal-Brasil. 1994/2004

Elizabeth Marín Hernández

El Artivismo de la Imagen/Entre el Arte y el Registro. Caso Venezuela (2014)

I. Visiones gráficas y referencias políticas.

Visiones de la República brasileña en la prensa europea, 1889-1890

Arthur Gomes Valle*

Resumen:

El presente texto busca discutir imágenes relativas a la implantación del régimen republicano en Brasil que fueron publicadas en periódicos ilustrados europeos entre finales de 1889 y 1890. Consideraremos tres periódicos de Lisboa (*A Comedia Portuguesa, O Occidente y Pontos nos ii*), uno de Madrid (*La Ilustración Española y Americana*) y dos de París (*Le Monde Illustré* y *L'Illustration*), además de *A Illustração*, uno periódico luso-brasileño también editado en París. Más que meras ilustraciones de acontecimientos históricos, estas imágenes serán consideradas aquí como *actos* que ayudaron a dar forma al significado de la realidad política de la República brasileña. Palabras clave: Cultura visual; Periódicos ilustrados europeos; República brasileña.

*Visions of the Brazilian Republic in the European press,
1889-1890*

Abstract:

This paper discusses some images related to the establishment of the Brazilian Republic that were published in European illustrated magazines between late 1889 and 1890. We will consider three magazines published in Lisbon (*A Comedia Portuguesa, O Occidente and Pontos nos ii*), one in Madrid (*La Ilustración Española y Americana*) and two in Paris (*Le Monde Illustré* and *L'Illustration*), plus *A Ilustração*, a Luso-Brazilian magazine that was also published in Paris. More than mere illustrations of historical developments, these images will be considered here as *acts* that helped to shape the meaning of the political reality of the Brazilian Republic.

Keywords: Visual culture European illustrated magazines; Brazilian Republic

Tanto la proclamación de la República brasileña que tuvo lugar el día 15 de noviembre de 1889, como sus consecuencias —especialmente la deposición del Emperador Don Pedro II (1825-1891)¹ y el exilio de la ex familia imperial en Europa—, movilizaron la atención de un público variado en diversos países europeos. Uno de los resultados de ello fue la demanda, por parte de periódicos ilustrados del «Viejo Mundo», de imágenes

retratando acontecimientos y agentes vinculados a la implantación del nuevo régimen político en Brasil. Un comentario anónimo publicado en el periódico luso-brasileño *A Ilustração* apenas veinte días después de la proclamación describía bien la situación:

De resto, la revolución fue tan inesperada que los periódicos ilustrados europeos iban golpeando todas las puertas de brasileños y portugueses, suplicando elementos para el reportaje artístico para así satisfacer la curiosidad del público, tanto de Lisboa, como de París y de Londres, donde la revolución causó una sensación extraordinaria. («A REPUBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL», en: *A Ilustração*, 5 de diciembre, París, 1889, p. 358)

La escasez de imágenes relativas a la nueva República brasileña en Europa era en parte el resultado de un régimen global de circulación de imágenes que todavía dependía de la transmisión física, por intermedio de la navegación a vapor. Pero esa escasez también reflejaba cuestiones más profundas. Como recordó la historiadora peruana Natalia Majluf en un artículo sobre la visualización del Estado-nación en los procesos de independencia de Chile y Perú, la deposición de un monarca

implica no solo una ruptura política, sino también la crisis de todo un sistema de representación (Majluf, 2013: 75). En el caso específico de Brasil del II Reinado, el eje central del sistema político, la propia expresión material del concepto monárquico, era la imagen de Don Pedro II: su cuerpo era indisociable, en suma, de la unidad política que él presidía. Una primera cuestión que surgió para los editores europeos fue, por lo tanto, cómo encontrar imágenes capaces de llenar el vacío dejado por la caída del Emperador —un Emperador que, dígame de paso, era muy conocido y respetado en Europa—. Como veremos, la proclamación de la República en Brasil paradójicamente no llevó a la abolición de los usos de la imagen de Don Pedro II en Europa, sino que implicó una proliferación sin igual: como una especie de metonimia del efecto por la causa, la efigie del monarca depuesto fue usada para referirse al nuevo régimen republicano que lo había sustituido.

Otra cuestión surgía de esa primera. Si el régimen republicano se basa en nociones abstractas como soberanía o ciudadanía, si en él no hay más poder ligado a un cuerpo, ¿cómo representar al Estado? En Brasil, esa cuestión se complicaba y no suscitaba una respuesta única, ya que diferentes grupos políticos luchaban por establecer el propio

significado del acto de proclamación y del régimen instaurado. Es por eso que el historiador brasileño José Murilo de Carvalho puede hablar no de una proclamación, en singular, sino de «proclamaciones», en plural, distinguiendo nada menos que tres concepciones concurrentes, que derivaban de visiones diversas de la República. En primer lugar, había una versión «militar» de la proclamación (Carvalho, 1990: 38-40), según la cual el acto fue estrictamente militar, corporativo y ejecutado bajo el liderazgo del Mariscal Deodoro da Fonseca (1827-1892)², un respetado veterano de la Guerra del Paraguay; en esa versión, los civiles influyeron poco o nada. En segundo lugar, había una versión «sociocrática» de la proclamación (Carvalho, 1990: 40-48), fundamentada en las ideas del positivismo de Augusto Comte (1798-1957) y según la cual el verdadero mentor y responsable por la República habría sido Benjamin Constant Botelho de Magalhães (1837-1891)³, un militar pacifista que fue muy influyente como propagandista de las ideas republicanas junto a los cadetes de las escuelas militares de Río de Janeiro, donde era profesor⁴. Por último, había una concepción «liberal» de la proclamación (Carvalho, 1990: 48-54), según la cual esta debería ser atribuida al movimiento republicano civil, cuyo marco simbólico fue el

llamado «Manifiesto Republicano» de 1870⁵: en esa concepción, la actuación militar, por más que no se pueda negar, habría sido apenas un instrumento de los designios del Partido Republicano Brasileño que, en 1889, era liderado por Quintino Bocayuva (1836-1912)⁶, uno de los principales responsables por la redacción del manifiesto de 1870 y director del periódico carioca *O Paiz*, portavoz del oficialismo republicano. Como veremos, imágenes que reflejaban aspectos de esas tres concepciones de proclamación y de República —la «militar», la «sociocrática» y la «liberal» —fueron publicadas en Europa, sin que ninguna de ellas haya conseguido imponerse como hegemónica.

Partiendo de las cuestiones recién expuestas y de las ideas desarrolladas por investigadores como Majluf y Carvalho, el presente texto busca discutir un conjunto de imágenes relativas a la implantación del régimen republicano en Brasil que fueron publicadas en periódicos ilustrados europeos entre finales de 1889 y 1890. Consideraremos aquí tres periódicos de Lisboa (*A Comedia Portuguesa*, *O Occidente* y *Pontos nos ii*), uno de Madrid (*La Ilustración Española y Americana*) y dos de París (*Le Monde Illustré* y *L'Illustration*), además de la ya citada *A Ilustração* que, por más que fuera escrita en portugués para un público luso-brasileño, también era editada en París (Valle,

2015: en línea)⁷.

En torno al acto de proclamación de la República

Uno de los principales conjuntos de imágenes sobre la República brasileña publicado en Europa buscaba tornar visibles los acontecimientos del día 15 de noviembre de 1889. Aunque, como veremos, esas imágenes no hayan sido las primeras relativas al nuevo régimen publicadas en Europa, ellas son de las más interesantes pues evidencian de modo ejemplar cómo las diferentes perspectivas sobre el acto de la proclamación tornaban su significado fluido, abriéndolo para interpretaciones diversas.

A pesar de las múltiples controversias interpretativas sobre el episodio de la proclamación (Mattos, 2012: 89), hay consenso entre los investigadores sobre algunos hechos: en la mañana del día 15, el cuartel general localizado en el barrio de São Cristóvão, en la ciudad de Río de Janeiro fue cercado por regimientos militares rebelados, que tenían al frente al Mariscal Deodoro y a Benjamin Constant. Dentro del cuartel estaban el presidente del Consejo de Ministros del Imperio, Afonso Celso de Assis Figueiredo, el vizconde de Ouro Preto (1836-1912)⁸, y otros ministros, así como guarniciones gubernamentales que,

supuestamente leales a Ouro Preto, al final rechazaron obedecer sus órdenes de reprimir a los rebeldes. Poco después, el Mariscal Deodoro entró en el cuartel general, discutió con Ouro Preto y disolvió el ministerio; al salir para confraternizar con las tropas, una multitud considerable de militares y civiles, entre los cuales estaba Quintino Bocayuva, lo aguardaba. Deodoro recibió aclamaciones, tomando después la delantera de las tropas y liderando un cortejo que atravesó el centro de Río. A la noche, Don Pedro II ya estaba oficialmente depuesto y un gobierno provisorio fue instalado, decretando que Brasil pasaba a ser una República federativa.

La primera imagen retratando los eventos del 15 de noviembre publicada en Europa parece haber sido una xilografía de página entera, impreso en *L'Illustration* el 14 de diciembre de 1889 ([Imagen 1](#)). Firmada por Bellanger, esa imagen, como es indicado en la leyenda⁹, derivaba de un dibujo enviado por Verediano Carvalho, escritor vinculado al Partido Republicano Brasileño. El comentario en *L'Illustration* así la describe:

Estamos en la Calle del Ouvidor, una de las arterias principales de Río. Las tropas del Ejército y de la Marina desfilan, en medio de las aclamaciones; al frente, el mariscal da

Fonseca, a caballo, saluda con su quepis, mientras a su izquierda, el sr. Bocayuva, igualmente a caballo, responde a los gritos de la multitud, levantando su sombrero de fieltro. Desde las ventanas del periódico O Paiz, delante de las cuales desfila la tropa en ese momento, pañuelos son agitados. El entusiasmo es general. Poco después, el gobierno provisorio fue instalado. («LES ÉVÉNEMENTS DU BRÉSIL», en: *L'Illustration*, 14 de diciembre, París, 1889, p. 517)

Estamos en la Calle del Ouvidor, una de las arterias principales de Rio. Las tropas del Ejército y de la Marina desfilan, en medio de las aclamaciones; al frente, el mariscal da Fonseca, a caballo, saluda con su quepis, mientras a su izquierda, el sr. Bocayuva, igualmente a caballo, responde a los gritos de la multitud, levantando su sombrero de fieltro. Desde las ventanas del periódico O Paiz, delante de las cuales desfila la tropa en ese momento, pañuelos son agitados. El entusiasmo es general. Poco después, el gobierno provisorio fue instalado. («LES ÉVÉNEMENTS DU BRÉSIL», en: *L'Illustration*, 14 de diciembre, París, 1889, p. 517)

Tal vez como ninguna otra, esa imagen del 15 de noviembre parece encontrarse alineada con la visión «liberal» de la proclamación de la República. En primer lugar, la Imagen 1 destaca la intensa adhesión popular al desfile de las tropas: el «entusiasmo es general» y, especialmente en el primer plano, en la calle o en los balcones, predomina claramente la

participación civil. El dibujante no perdió la oportunidad de hacer énfasis en el carácter heterogéneo de la multitud, representando, en medio de los hombres blancos que predominan, algunos hombres afrodescendientes y mujeres. En segundo lugar, no es casual el lugar destacado dado a Quintino Bocayuva, colocado en el centro de la imagen, al lado y en pie de igualdad con el Mariscal Deodoro. Otro factor que muestra el destaque de Bocayuva es la importancia otorgada a la redacción de *O Paiz*, el periódico dirigido por el líder del Partido Republicano Brasileño. Exactamente una semana después, el 21 de diciembre, un xilgrabado inspirado en el de *L'Illustration* fue publicado en el periódico lisboeta *O Occidente* (Imagen 2)¹⁰ [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1889/N396/N396_item1/P5.html]. A pesar de que se pueda argumentar que la calidad del grabado portugués es inferior a la de su prototipo francés, las mismas características compositivas que enfatizan la participación civil en la proclamación grosso modo se mantienen: no solo el predominio civil es evidente, especialmente en un primer plano, sino que también Bocayuva y la redacción de *O Paiz* permanecen como elementos centrales en la imagen. El comentario en *O Occidente* parece también estar alineado con

la visión «liberal» del evento: en él se dice que «el entusiasmo de la población tocó el delirio» y se explica que, por haber sido «el periódico *O Paiz* el que más pugnó por la proclamación de la república [...] las manifestaciones populares tuvieron allí su mayor expansión» («A PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA», en: *O Occidente*, 21 de diciembre, Lisboa, 1889, p. 283).

La segunda imagen de la proclamación publicada por *L'Illustration* es de un carácter bien diferente. Se trata de otro xilgrabado, esta vez, hecho aparentemente a partir de una fotografía ([Imagen 3](#)). La leyenda de esa imagen explica que lo que vemos es «la multitud corriendo hacia el Palacio Imperial durante la notificación de la deposición [del Emperador]». En efecto, nos es mostrado el movimiento de los transeúntes en la antigua Plaza Don Pedro (hoy llamada Plaza XV de Noviembre, en homenaje al día de la proclamación), teniendo a la derecha una embarcación de los ferry boats que hacían el enlace entre Río y la ciudad de Niterói, localizada del otro lado de la Bahía de Guanabara. Podría juzgarse que se trata apenas de una instantánea del día a día agitado de un punto central de la ciudad si el comentarista francés no llamase la atención para «el pequeño cortejo que desfila bien al fondo de la plaza [y que] representa, ¿quién creería? La revolución en marcha: la

más pacífica de todas las revoluciones ocurridas hasta el día de hoy». («LES ÉVÉNEMENTS DU BRÉSIL», en: *L'Illustration*, 21 de diciembre, París, 1889, p. 548). En comparación con las imágenes 1 y 2, esta imagen enfatiza la relativa alienación entre el pueblo y el desfile militar que siguió a la proclamación. Recuerda admirablemente las palabras proferidas el mismo día 15 por Aristides da Silveira Lobo (1838-1896)¹¹, un conocido propagandista de la República, según el cual «el pueblo, que por el ideario republicano debería haber sido protagonista de los acontecimientos, asistió a todo bestializado, sin comprender lo que estaba pasando, juzgando ver, tal vez, una parada militar» (Carvalho, 1987: 9). La visión «liberal» de la proclamación da lugar aquí a una imagen ambigua, en la cual el sentido último del evento permanece incierto.

El día 21 de diciembre de 1889 fueron publicados por *Le Monde Illustré* otros dos xilogramados referentes a los eventos del 15 de noviembre (Imagen 4)¹² [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6371744r/f4.image>]. El primero mostraba el atentado contra José da Costa Azevedo, el Baron de Ladario (1823-1904)¹³, un militar y político que era entonces Ministro de la Marina; el segundo representaba el propio acto de proclamación de la República, en frente del

cuartel general de São Cristóvão. Esas dos imágenes que fueron publicadas de nuevo por *A Ilustração* el 5 de enero de 1890, ofrecían nuevas visiones de la proclamación, bien diferentes a las ya presentadas. Por ejemplo, la imagen del atentado al Barón de Ladario —que fue propiciado al resistirse a la orden de prisión emitida por el Mariscal Deodoro en la mañana de la proclamación en frente del cuartel general —aparentemente contradecía la idea de que la instauración de la República en Brasil habría ocurrido de manera pacífica. Es cierto que los textos referentes a esa imagen se apresuraban en afirmar el carácter excepcional de lo ocurrido; pero en ella el Barón es curiosamente representado de una manera que evoca al propio Don Pedro II, y un lector desprevenido podría interpretar tal imagen como la de una violenta agresión hecha directamente contra la institución imperial. Ya el xilgrabado que mostraba la proclamación de la República parecía afirmar la predominancia del corporativismo militar en el evento, pues solamente los militares pueden ser inequívocamente identificados en el.

A comienzos de 1890, una segunda imagen del acto de la proclamación de la República en frente del cuartel general de São Cristóvão comenzó a circular en Europa. Se trataba de un grabado que apareció por primera vez en la edición de *Le*

Monde Illustré del 18 de enero de 1890 y que fue luego publicada de nuevo en la edición del 5 de febrero de *A Illustração* ([Imagen 5](#)). Los comentarios de ese grabado afirmaban la supuesta fidelidad con la cual el acto de la proclamación en ella era retratado; en *A Illustração*, por ejemplo, la imagen era descrita como «un cuadro exacto de lo que fue el 15 de noviembre de 1889, cuando el Mariscal Deodoro da Fonseca proclamó la República en frente al Cuartel general de Río de Janeiro, delante del ejército y del pueblo» («A República brasileira», en: *A Illustração*, 5 de febrero, París, 1890, p. 42). Cerca de un año después, cuando la República brasileña conmemoraba su primer aniversario, *O Occidente* volvió a publicar esa imagen, esta vez hecha en una versión xilografada (Imagen 6)¹⁴ [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1890/N429/N429_item1/P5.html], acompañada de un comentario que nos ayuda a intuir mejor sus probables intenciones en la época.

A la extrema amabilidad del Sr. Vieira da Silva, dignísimo cónsul general del Brasil en Lisboa, debemos el poder reproducir en las páginas del OCIDENTE el cuadro de la proclamación de la república de Brasil pintado por el señor Oscar [Pereira] da Silva [1867-1939], artista brasileño.¹⁵

Fue el sr. Vieira da Silva que nos facilitó la fotografía de la cual nuestro grabado es copia, fotografía que le fue enviada de Río de Janeiro por la redacción del

periódico *O Paiz*, en las salas del cual este cuadro está en exposición.

[...]

El cuadro representa la artillería formada en frente del cuartel del Campo de Santana, salvando con veintiún tiros la proclamación de la república hecha por el General [sic] Deodoro, Quintino Bocayuva y Benjamin Constant. («A PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA NO BRASIL (Quadro de Oscar da Silva) en: *O Occidente*, 21 de noviembre, Lisboa, 1890, p. 260)

En un primer momento, podríamos juzgar que estamos frente a una imagen más que afirma la visión «militar» de la proclamación. Un análisis más detenido evidencia, sin embargo, ambigüedades que parecen haber sido intencionalmente configuradas. En primer lugar, existe la entusiasta aclamación de los civiles representados en una franja en el primer plano de la imagen: ellos parecen confirmar las palabras del comentario en *A Ilustração*, según el cual la proclamación se dio «frente al ejército y al pueblo», aunque cabe notar que el «pueblo» se encuentra apartado del centro de la acción por las filas de soldados rígidamente perfilados¹⁶. En segundo lugar, en la imagen en cuestión, el acto fundador del régimen aparece vacío de cualquier personalismo: la imagen es marcada por pequeñas figuras, agrupadas de modo más o menos coherente y reforzando el sentido de ausencia de una jerarquía explícita; nadie ocupa el centro geométrico de la composición, que es

desmaterializado por la humareda de la «salva de veintiún tiros»; en suma, ninguna figura específica es enfatizada y tenemos dificultad incluso para decir donde se encuentra el Mariscal Deodoro, explícitamente citado en el comentario de *O Occidente*.

Esa segunda visión del acto de proclamación parece, por lo tanto, relativizar el papel preponderante de los militares. Eso resulta evidente cuando la comparamos con un conocido cuadro del pintor Benedito Calixto (1853-1927)¹⁷, que data de c. 1893 (Imagen 7)¹⁸

[<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Proclama%C3%A7%C3%A3o>]
y que, aunque sea similar a la imagen 5, En un primer momento propone una interpretación distinta de la proclamación al excluir completamente el elemento civil del primer plano de la escena y colocar al Mariscal Deodoro claramente en el centro de la composición. Un último dato relevante —el local original de exhibición de la pintura de Pereira da Silva fue la redacción de *O Paiz* —parece reforzar la idea de que tanto el cuadro como los grabados que de él derivan tenían, en verdad, una estrecha relación con la concepción «liberal» de la proclamación.

Los símbolos de la República: bandera, sellos, monedas

En la constitución visual de la República brasileña, banderas, escudos, monedas y sellos desempeñaron un papel fundamental. El proceso fue semejante al de otras repúblicas sudamericanas establecidas durante la primera mitad del siglo XIX. Como recuerda Majluf, la función de la bandera y del escudo como elementos constitutivos del poder republicano derivaba «tanto [de] su capacidad de interpelación ideológica como [de] los efectos directos que tienen en la sociedad al instituir y realizar la idea misma del Estado-nación» (Majluf, 2013: 92); ya la moneda y el papel sellado, además de símbolos de poder «son la materialización tangible y efectiva de nociones abstractas como la soberanía y la autoridad estatal» (Majluf, 2013: 92). En ese sentido, Carvalho recuerda la urgencia con la que se revistió la redefinición de símbolos nacionales como la bandera o el himno ya en los primeros días posteriores a la proclamación de la República: «De adopción y uso obligatorios, esos dos símbolos tenían que ser establecidos por legislación, con fecha concreta. Era batalla decisiva» (Carvalho, 1990: 109). Urgencia semejante se manifestó en el caso de las monedas y sellos brasileños. Y, una vez definidos los nuevos símbolos referentes al Estado republicano, comenzaron

a circular por Europa, reproducidos en algunos de los principales periódicos ilustrados del continente.

En ese contexto, tuvo primacía la nueva bandera brasileña: la edición del 18 de enero de 1890 de *Le Monde Illustré*, por ejemplo, publicó un croquis del nuevo pendón (Imagen 8)¹⁹ [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62288845/f6.image>], describiéndolo de la siguiente manera: «sobre un fondo verde un rombo encuadra una esfera azul portando sobre una faja blanca ecuatorial la divisa: orden y progreso; la constelación de estrellas que caracteriza a Brasil se dibuja en blanco sobre el azul de la esfera» («La proclamation de la République au Brésil», en: *Le Monde Illustré*, 18 de enero, París, 1890, p. 38). Como resulta evidente por la divisa, esa bandera —que había sido oficialmente adoptada por decreto ya el día 19 de noviembre —representaba una victoria de los positivistas brasileños, o sea, de los defensores de la visión «sociocrática» del régimen. Ella habría sido diseñada por el pintor y escultor Décio Rodrigues Villares (1851-1931)²⁰, y preservaba el aspecto general de la bandera imperial, apenas excluyendo los emblemas del Imperio brasileño²¹ y agregando la banda blanca con la divisa, identificada con el positivismo. En efecto, prevaleció aquí una indicación del propio Comte, según el cual

«en la primera fase de la transición orgánica de la humanidad deberían ser mantenidas las banderas vigentes, con el agregado de la divisa política «Orden y Progreso» (Carvalho, 1990: 112). Siguiendo de cerca los principios positivistas, la bandera ligaba de esta manera el pasado de Brasil a su presente y a su futuro. De cierta manera, hubo oposición al nuevo símbolo por parte de los críticos a la República «sociocrática», pero eso no se manifestó en Europa, donde otros periódicos continuaron divulgando la nueva bandera: por ejemplo, el croquis de *Le Monde Illustré* fue publicado de nuevo por *A Ilustração* el día 5 de febrero de 1890.

Antes de eso, el día 1 de febrero, un dibujo más simplificado del pendón brasileño apareció en *L'Illustration* ([Imagen 9](#)). En esa misma página eran mostrados diez nuevos sellos republicanos, la gran mayoría presentando en su centro, la constelación de la Cruz del Sur circundada por veintiuna estrellas representando los Estados de la federación brasileña. Se mostraban también el anverso y el reverso de dos monedas republicanas. Una de ellas merece ser destacada: además de la Cruz del Sur circundada por estrellas, ella traía la divisa positivista «Orden y Progreso» y el perfil de una mujer portando el gorro frigio. Se trata de una representación de la

propia República brasileña, a la manera de la conocida «Marianne», una personificación femenina de la República que se tornó muy popular en Occidente, sobre todo a partir de las agitaciones de 1848 en Francia (Aguilhon, 1979). Esa personificación de la República como mujer, portando el gorro frigio, era bien conocida en Brasil incluso antes de la proclamación: ella fue empleada especialmente por los artistas de la prensa y continuó en uso hasta comienzos del siglo XX, cuando comenzó a ser caricaturizada para ridiculizar el régimen republicano (Carvalho, 1990: 75-96). De forma más rara, tal personificación fue también usada por pintores y escultores, en especial aquellos relacionados al positivismo como el ya citado Décio Villares. No obstante, de modo general, las personificaciones o alegorías de la República brasileña parecen haber sido relativamente raras en las imágenes publicadas en periódicos europeos, con excepción de los periódicos portugueses, donde ellas usualmente tenían elementos irónicos, como veremos en la parte final de este texto.

Retratos de republicanos

En las semanas siguientes a la proclamación, otra estrategia muy usada por los periódicos europeos para evocar a la

República brasileña fue la de publicar retratos de los principales agentes involucrados en la instauración del nuevo régimen, especialmente de aquellos que constituirían el gobierno provisorio que duraría hasta febrero de 1891, cuando una nueva constitución fue promulgada (Fausto, 1995: 249-252).

La iniciativa en la publicación de retratos de los republicanos en el continente europeo partió de *L'Illustration*. En la edición del 23 de noviembre de 1889, el periódico parisino destacó en su primera plana los retratos xilografados del Mariscal Deodoro —que era designado como «promotor de la revolución» —de Benjamin Constant, que asumió como Ministro de Guerra del gobierno provisorio; en el interior de esa misma edición, *L'Illustration* publicó también los retratos de Ruy Barbosa (1849-1923)²² y de Quintino Bocayuva, respectivamente Ministro de Finanzas y Ministro de Relaciones Exteriores del gobierno provisorio. Exactamente la misma serie de cuatro retratos de *L'Illustration* fue publicada de nuevo en una página interna de *La Ilustración Española y Americana* el 30 de noviembre ([Imagen 10](#)). En ese mismo día *Le Monde Illustré* también publicó una serie de cuatro retratos de republicanos brasileños que solo difería de la ya referida por presentar un retrato del Ministro de Justicia Manoel Ferraz de Campos Salles

(1841-1913)²³, en vez del de Ruy Barbosa. Posteriormente, el día 1 de diciembre, *O Occidente* publicó, en una página entera con la leyenda «El Governo Provisorio», retratos del Mariscal Deodoro, B. Constant, R. Barbosa y Q. Bocayuva realizados a partir de clichés xilográficos propios, aunque bastante semejantes a los de *L'Illustration*. El día 5 de diciembre *Pontos nos ii*, un periódico dirigido por el artista portugués Raphael Bordallo Pinheiro (1846-1905)²⁴, publicó en su primera página versiones litografiadas de los retratos del Mariscal Deodoro, Q. Bocayuva y B. Constant. Finalmente, también en su edición del 5 de diciembre, *A Illustração* estampó en la primera plana la misma serie de cuatro retratos originalmente publicados por *L'Illustration*; como complemento, era presentada una síntesis del papel que cada uno de esos agentes desempeñó en el proceso de instauración de la República («A REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL», en: *A Illustração*, 5 de diciembre, París, 1889, p. 358-359).

En las semanas siguientes, a medida que nuevas informaciones llegaban desde Brasil, la galería de retratos de miembros del gobierno provisorio fue siendo complementada. El 14 de diciembre, *L'Illustration* dedicó una página entera a los retratos de otros cuatro ministros: el ya mencionado Arístides

Lobo, que fue designado Ministro del Interior; Demetrio Ribeiro (1853-1933)²⁵, Ministro de Agricultura; Eduardo Wandenkolk (1838-1902)²⁶, Ministro de la Marina; y Campos Salles, Ministro de Justicia. *Le Monde Illustré* y *O Occidente* del 21 de diciembre de 1889, así como *A Illustração* del 5 de enero de 1890 siguieron una vez más la iniciativa de *L'Illustration* publicando retratos de esos mismos ministros, pero incurriendo en pequeñas variaciones como, por ejemplo, la utilización de clichés xilográficos alternativos. A veces esas variaciones eran pautadas por el deseo de vehicular imágenes más fieles a los retratados, como en el caso de la publicación de un segundo y diverso retrato de Ruy Barbosa, tanto por *Le Monde Illustré* como por *A Illustração*. Como explicaba un comentario de ese último periódico: «Repetimos el retrato del Sr. Dr. Ruy Barbosa, atendiendo a que, por los documentos que recibimos ahora de Brasil, el retrato que de Su Excelencia publicamos en el número de la ilustración del 5 de diciembre pasado, muy poco se parece, por haber sido tomado de una mala fotografía» (*A Illustração*, 5 de enero, París, 1890, p. 4 y 6).

Una misma fórmula visual fue seguida en todos esos retratos: en ellos, los republicanos brasileños son mostrados de medio cuerpo, usualmente de tres cuartos, mostrando

expresiones de serenidad y/o determinación. La relativa neutralidad de tales retratos era de esta manera compatible con el tono pretendidamente periodístico de los temas que ilustraban. Estamos muy distantes aquí del tipo de representación usada, por ejemplo, en el famoso retrato ecuestre del Mariscal Deodoro, ejecutado en c. 1892 por el pintor Henrique Bernardelli (1858-1936)²⁷ (Imagen 11)²⁸ [http://www.dezenovevinte.net/criticas/ilustracao_republica_arq la representación por excelencia de la concepción «militar» de República «transformada en versión oficial y sagrada del momento de proclamación» (Carvalho, 1990: 36). Por lo tanto, en los periódicos ilustrados europeos luego de la proclamación de la República, el género del retrato parece no haber asumido el mismo papel ambiguo que desempeñó en la configuración de la imagen de los nuevos estados sudamericanos durante la primera mitad del siglo XIX, cuando se buscó incorporar las efigies de los nuevos gobernantes en la propia emblemática republicana (Majluf, 2013: 93).

Imágenes de la familia imperial

Un efecto de la proclamación de la República en Brasil que anteriormente mencionamos fue el hecho de haber contribuido

a un aumento de la circulación en Europa de imágenes de miembros de la ex familia imperial brasileña, especialmente del recién depuesto Don Pedro II. Ese efecto, aparentemente paradójico, estaba en parte relacionado a las contingencias del momento. Especialmente en la semana que siguió al 15 de noviembre, la ya referida carencia de imágenes al respecto de la proclamación llevó a los periódicos europeos a sacar de sus archivos otras que de algún modo pudiesen cumplir tal función. Imágenes referentes al régimen depuesto, sobre todo retratos del ex Emperador, eran las más fáciles de obtener y las más adecuadas para tal propósito. Inclusive, la admiración y el respeto que Don Pedro II inspiraba en Europa también parecen haber desempeñado un papel en el proceso de rememoración de su efigie.

La disponibilidad de imágenes del ex Emperador hizo que sus retratos hayan sido usados por los periódicos europeos en conjunción con las primeras noticias de la proclamación de la República. Probablemente el ejemplo más precoz se encuentra en la edición del 21 de noviembre de *A Comedia Portuguesa*, que estampó en su primera plana una litografía de Don Pedro II procedente de la Compañía Nacional Editora de Portugal, con la siguiente leyenda «DON PEDRO II EMPERADOR DE BRASIL

Destronado el 15 de noviembre de 1889» (Imagen 12)²⁹

[<http://hemerotecadigital.cm->

[lisboa.pt/Periodicos/AComediaPortuguesa/2.%C2%BA%20Ano_1](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AComediaPortuguesa/2.%C2%BA%20Ano_1)

Al día siguiente, 22 de noviembre, La Ilustración Española y Americana también publicó en su primera plana un retrato xilgrabado muy parecido. El texto que abría el periódico madrileño, firmado por José Fernández Bremón, enfatizaba la sorpresa frente a las noticias de la proclamación que entonces llegaban a Europa, esbozando un perfil de la trayectoria y del carácter de Don Pedro que funcionaba como un *pendant* para la imagen de la tapa:

El destronamiento del emperador D. Pedro II y la proclamación de la República en el Brasil han producido gran sorpresa y profunda impresión en toda Europa; tan arraigada estaba la idea de que no podría bajar violentamente del trono el Monarca sencillo e ilustrado que por sus aficiones literarias y científicas es popular en Europa y miembro de sus principales academias. El Emperador, que podía abandonar la dirección inmediata de los negocios públicos y esquivar los ceremoniales cortesanos, confundiéndose entre la muchedumbre de las grandes capitales de nuestro continente como un particular, debía tener confianza en la solidez de su autoridad, y no habría pesar ésta sobre el pueblo brasileño. Su edad, la fecha larga de su reinado que empezó en 1831 cuando era un niño de seis años, y que á contar desde su mayoría, ó sea desde 1840, daba un total de cuarenta y nueve años efectivos, hacían creer que no se consumaría ninguna revolución en vida de D. Pedro II. (Brémon, J. F. "Crónica general" en: *La Ilustración Española y Americana*, 22 de noviembre, Madrid, 1889: 298)

La edición de *L'Illustration* del 23 de noviembre, aunque diese primacía a los retratos de los republicanos anteriormente discutidos, dedicó toda una serie de grabados a la ex familia imperial. Al lado de otro retrato de Don Pedro II había uno de la ex Emperatriz Theresa Cristina de Bourbon y de las Dos Sicilias (1822-1889)³⁰ y uno del conde d'Eu, Gastão de Orléans (1842-1922)³¹, marido de la princesa Isabel de Bragança y Bourbon (1846-1921)³², hija del ex Emperador. Esos retratos estaban acompañados por grabados de monumentos relacionados con la ex familia imperial: el Palacio Imperial en la ciudad de Petrópolis, actual Museo Imperial, donde Don Pedro II recibió la noticia de su deposición; el Palacio Imperial de la Quinta de Boa Vista, actual Museo Nacional, en el barrio São Cristóvão, Río de Janeiro; la Capilla Imperial, actual Iglesia Nuestra Señora del Carmen, en el centro de Río; y la antigua Plaza de la Constitución, actual Plaza Tiradentes, también en el centro de Río, teniendo en el centro la estatua ecuestre de Don Pedro I en Brasil (Don Pedro IV de Portugal, 1798-1834)³³, realizada por el escultor francés Louis Rochet (1815-1900)³⁴. En las últimas semanas de 1889, prácticamente todas esas imágenes relativas a la ex familia imperial fueron retomadas, con ligeras variaciones, por otros periódicos europeos: por La Ilustración

Española y Americana, el 30 de noviembre y el 21 de diciembre; por *O Occidente*, el 11 de diciembre; y, finalmente, por *A Illustração*, el 20 de diciembre.

Los retratos de miembros de la ex familia imperial brasileña publicados en los periódicos seguían de cerca la fórmula de los retratos de los líderes republicanos comentados en la parte anterior. Inclusive, a veces monárquicos y republicanos eran yuxtapuestos en una misma página, contando apenas con el contenido de las leyendas para diferenciarlos a los ojos de los lectores europeos. El retrato de Don Pedro II, no obstante, acostumbraba a destacarse, ocupando una página entera o apareciendo en una escala ligeramente mayor que los otros. Los textos que se referían a esos retratos de la ex familia imperial mantenían un tono neutro e informativo, siendo difícil determinar si tales imágenes en alguna medida contaban el deseo de restauración del régimen imperial abolido en Brasil.

Alegorías y caricaturas

Sin embargo, la imagen del ex Emperador sería tratada de un modo bastante menos respetuoso en el último grupo de imágenes que nos gustaría comentar. Se trata de alegorías y caricaturas que, como ya mencionamos, fueron más frecuentes

en periódicos portugueses.

La primera de esas imágenes fue publicada en la ya referida edición de *A Comedia Portuguesa* del 21 de noviembre de 1889. Se trata de un dibujo litografiado de autoría del artista portugués Julião Félix Machado (1863-1930)³⁵ que ocupa dos páginas enteras de la revista y es titulado «La Anunciación» (Imagen 13)³⁶ [[http://hemerotecadigital.cm-](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AComediaPortuguesa/2.%C2%BA%20Ano_1)

[lisboa.pt/Periodicos/AComediaPortuguesa/2.%C2%BA%20Ano_1](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AComediaPortuguesa/2.%C2%BA%20Ano_1)

En primer plano, vemos a Don Pedro II en traje de civil, de chaquetón y galera, sosteniendo un paraguas y un cetro bajo su brazo izquierdo y asegurando con las dos manos una maleta donde se puede leer la palabra «sonetos», una referencia a las pretensiones literarias del ex monarca. Detrás de él aparece la figura de la República portando el gorro frigio, que ya encontramos en una de las nuevas monedas republicanas; esa República es, sin embargo, alada, lo que la vincula directamente a Gabriel, el arcángel responsable por la Anunciación a la Virgen María, episodio evocado por el título del dibujo. Lo que la República anuncia a Don Pedro II es la necesidad de que éste deje su trono, como se puede leer en el diálogo debajo del dibujo: «- ¿Sabe Usted Majestad Imperial que tiene que cederme el lugar | - Ya se, ya se.» («A Anunciação», en: A

Comedia Portuguesa, 21 de noviembre, Lisboa, 1889, p. 5). La República apunta su mano el vacío a la derecha de la imagen, mientras que debajo, a la izquierda, podemos ver algunas palmeras que hacen referencia a las tierras brasileñas que el ex Emperador fue forzado a abandonar. A pesar del tono irónico, Julião Machado evitó caricaturizar demasiado la figura de Don Pedro II, en consonancia con el espíritu de «crítica moralizadora y fecunda, no menos cruel, por delicada» (Leandro, 20: 478) que presidía a la *Comedia Portuguesa*. De hecho, el decoroso retrato del ex Emperador es semejante al de la primera plana de *A Comedia Portuguesa* que anteriormente citamos.

No obstante, el recurso de la caricatura para presentar tanto a la República brasileña como al ex Emperador sería bien explorado por otros artistas portugueses, especialmente por Raphael Bordallo Pinheiro y su hijo, Manoel Gustavo (1867-1920)³⁷. En las cuatro ediciones de *Pontos nos ii* publicadas entre el 21 de noviembre y el 12 de diciembre de 1889, la dupla creó diversas imágenes aisladas y otras tantas narrativas gráficas ironizando la proclamación de la República y el exilio de Don Pedro II. Aquí nos centraremos solamente en algunos diseños litografiados publicados en la edición del 5 de diciembre de *Pontos nos ii*.

El primero comprende la mitad izquierda de una ilustración de página doble titulada «Manera de sacar dientes sin dolor» ([Imagen 14](#)): en esta, que ciertamente es una de sus más inusitadas representaciones, la proclamación de la República brasileña es figurada como una extracción de dientes. El título original en portugués «Maneira de Tiradentes sem dor» es en realidad una referencia al conocido mártir de la Inconfidencia Minera³⁸, Joaquim José da Silva Xavier (1746-1792)³⁹, llamado de «Tiradentes» por ser un dentista de profesión. Firmado por Raphael Bordallo, el dibujo tiene un carácter híbrido, utilizando simultáneamente los códigos de la alegoría y de la caricatura. Brasil es representado como un indio, dentro la tradición consolidada desde mediados del siglo XIX por el movimiento romántico brasileño. Se trata, sin embargo, de un indio que poco tiene de heroico y cuyas facciones grotescas son destacadas por su gigantesca escala en comparación a la de los otros personajes que aparecen en la escena. Estos son el Mariscal Deodoro y Quintino Bocayuva, ambos portando gorros frigios, en referencia a su adhesión al nuevo régimen. Usando un instrumento donde se puede leer «EJÉRCITO» y un tenedor, Deodoro extrae de la boca del indio un diente, que presenta los trazos caricaturizados de Don Pedro II: se trata, en realidad de

un «Pedro Cajú», una usual caricatura del ex Emperador que lo comparaba con una castaña de cajú por su mentón prominente. Raphael Bordallo posiblemente entró en contacto con esa caricatura cuando trabajó en Río de Janeiro, entre 1875 e 1879 y, en la edición del 5 de diciembre de *Pontos nos ii*, volvió a emplearla para presentar, en una secuencia de tres pequeños dibujos, una nueva versión irónica de la proclamación, en la cual una castaña de cajú, portando una corona y evocando a Don Pedro II, se transforma en el enorme gorro frigio que cubre la cabeza del republicano Bocayuva («TRANSFORMAÇÃO NAS FÓRMULAS DO BRASIL E SEUS DESTINOS», en: *Pontos nos ii*, 5 de diciembre, Lisboa, 1889, p. 302).

Desgraciadamente, resulta imposible, en el espacio aquí disponible, comentar todos los dibujos de Raphael Bordallo y de su hijo que salieron a la luz en las semanas siguientes a la proclamación de la República brasileña y que merecen un estudio específico. Creemos que es importante destacar justamente el carácter no exhaustivo del presente trabajo, que presenta más que nada los resultados de una investigación en curso que pretendemos ampliar y que en el futuro deberá incorporar imágenes publicadas en otros países europeos (en particular en Inglaterra) y de las Américas. No obstante, a

modo de conclusión, creemos que desde ya es posible vislumbrar cuán importante es el estudio de la circulación global de imágenes sobre la proclamación de la República brasileña, ya que estas pueden contribuir de manera significativa en la profundización del entendimiento de las diferentes visiones con respecto al evento que entonces competían por su significado político. En este sentido, más que simples ilustraciones de la evolución histórica, las imágenes analizadas deben ser entendidas como auténticos actos (Joschke, 2012: 188), es decir, como agentes que dieron forma al significado de la realidad política brasileña republicana.



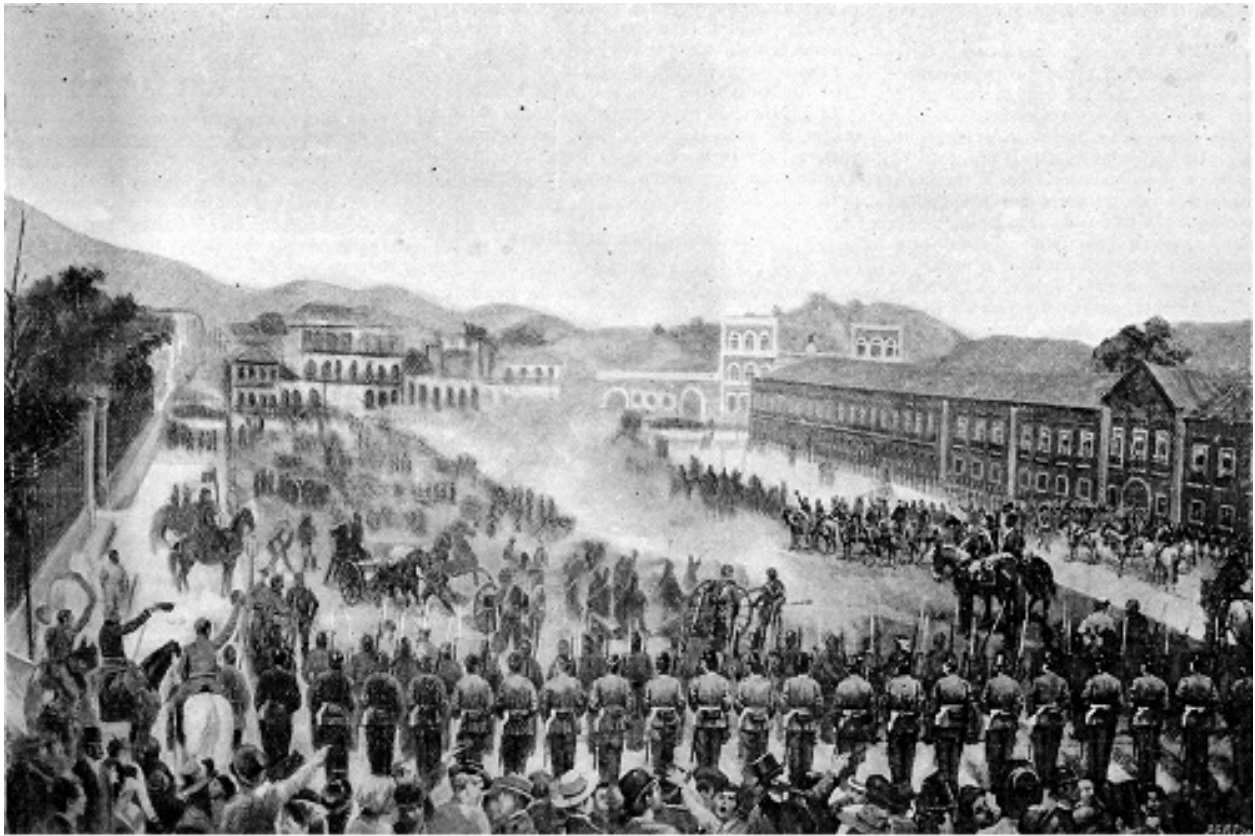
LA RÉVOLUTION BRÉSILIENNE. — Les chefs du mouvement parcourant la ville de Rio à la tête des troupes ralliées à la République. — D'après un dessin communiqué par M. Vespécio Carvalho.

Imagen 1. *La revolución brasileña*. Xilgrabado en:
L'Illustration, 14 de diciembre, París, 1889, p. 516



La foule se portant au palais impérial pendant la notification de la déposition.

Imagen 3. *La multitud se vuelve al palacio imperial durante la notificación de la deposición.* Xilgrabado en: *L'Illustration*, 21 de diciembre, París, 1889, p. 536



BRAZIL. — QUADRO DA PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA, NO DIA 15 DE NOVEMBRO, DEANTE DO QUARTEL GENERAL DO RIO DE JANEIRO.

Imagen 5. *Cuadro de la proclamación de la República, el 15 de noviembre, en frente al Cuartel general de Río de Janeiro.*

Grabado en: *A Ilustração*, 5 de febrero, Lisboa, 1890, p. 41

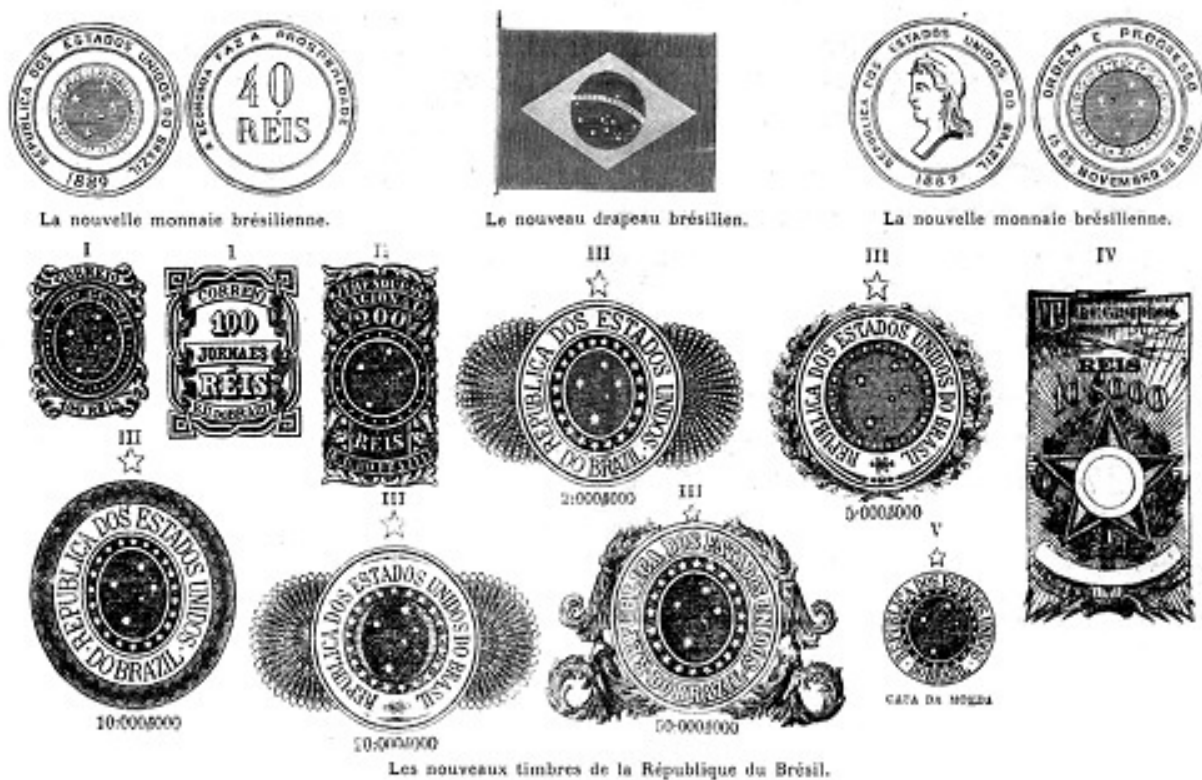


Imagen 9. *Los nuevos sellos de la República de Brasil.*

Grabados en: *L'Illustration*, 1 de febrero, París, 1890, p. 97

LA REVOLUCIÓN DEL BRASIL.



EL MARISCAL FONSECA,
JEFE DE LA REVOLUCIÓN.



D. BENJAMÍN CONSTANT,
MINISTRO DE LA GUERRA.



SR. RUY BARBOZA,
MINISTRO DE HACIENDA.



D. QUINTÍN BACAYUVA,
MINISTRO DE NEGOCIOS EXTRANJEROS.



RIO DE JANEIRO.—VISTA DE LA PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN.

Imagen 10. *La revolución del Brasil*. Grabados en: *La Ilustración Española y Americana*, 30 de noviembre, Madrid, 1889, p. 317



Imagen 14. Raphael Bordallo Pinheiro. *Manera de sacar dientes sin dolor*. Diseño litografiado en: *Pontos nos ii*, 5 de

diciembre, Lisboa, p. 301-302 (detalle)

Bibliografía:

(a) Periódicos de época consultados

A Comedia Portuguesa, Lisboa

A Illustração, París

La Ilustración Española y Americana, Madrid

Le Monde Illustré, París

L'Illustration, París

O Occidente, Lisboa

Pontos nos ii, Lisboa

(b) Libros y artículos

Agulhon, Maurice (1979). *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*. Flammarion, Paris.

Carvalho, José Murilo de (1990). *A formação das almas: O Imaginário da República no Brasil*. Companhia das Letras, São Paulo.

____ (1987). *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República*

que não foi. 3ª. edição. Companhia das Letras, São Paulo.

Fausto, Boris (1995). *História do Brasil*. 2ª. edição. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Joschke, Christian. «À quoi sert l'iconographie politique?», en: *Perspective. La revue de l'INHA*, n. 1, 2012, Paris, pp. 187-192.

Leandro, Sandra. «19 tragédias, 20 comédias na arte portuguesa do século XIX», en: Valle, Arthur; Dazzi, Camila; Portella, Isabel (Org.) (2014), *Oitocentos - Tomo III : Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. CEFET/RJ, Rio de Janeiro, pp. 468-483.

Lima Junior, Carlos. «Apressados pinceis», en: *Revista de História da Biblioteca Nacional*, n. 112, 2015, Rio de Janeiro, pp. 60-65;

Majluf, Natalia. «De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)», en: *Historica*, XXXVII.1, 2013, pp. 73-108.

Mattos, Hebe. «A vida política», en: Schwarcz, Lilia Moritz (Org.) (2012). *História do Brasil Nação: 1808-2010. Volume 3. A Abertura para o Mundo 1889-1930*. Fundação Mapfre, Rio de

Janeiro, pp. 86-131.

Valle, Arthur. «Transnational Dialogues in the Images of *A Ilustração*, 1884-1892», em: RIHA Journal, 0115, 19 de janeiro, 2015, URL: [<http://www.riha-journal.org/articles/2015/2015-jan-mar/valle-transnational-dialogue>]

Batalla Naval del Lago de Maracaibo en la gráfica de Garneray

Yuri Gabriel Liscano Manzano*

Resumen:

Reconstrucción y análisis de los hechos ocurridos en la *Batalla Naval del Lago de Maracaibo* a partir de 4 litografías dibujadas por Ambroise Louis Garneray, que narran cuatro momentos decisivos del enfrentamiento naval, utilizadas estas como fuentes históricas. Palabras clave: Batalla Naval, Maracaibo, Independencia, Venezuela.

Palabras Clave: Imagen, comunicación afectiva, Política de Seguridad Democrática, comunicación política y militarización en Colombia.

Naval Battle of Lake of Maracaibo at Garneray's graphic

Abstract:

Reconstruction and analysis of the events in the *Battle of Lake Maracaibo* from 4 lithographs drawn by Ambroise Louis

Garneray, which narrate four decisive moments of the naval confrontation. These lithographs were used as historical sources.

Keywords: Sea battle, Maracaibo, independence, Venezuela.

«El uso y gobierno del mar es y ha sido siempre un gran factor en la historia del mundo».

Almirante A.T. Maham

Al igual que la independencia de muchos países de Latinoamérica, la de Venezuela fue un proceso emancipador que tardó varias décadas en romper los lazos coloniales que existían entre la Capitanía de Venezuela con el Imperio Español. Este proceso se produjo entre 1810 y 1823, período en el cual se llevaron a cabo un sin número de eventos bélicos que buscaban definitivamente anular esos lazos. Al respecto, hay dos eventos que son decisivos para lograr la independencia: el primero, la Batalla de Carabobo¹, victoria que da el primer paso para la expulsión de las tropas españolas del territorio venezolano, despido que finalmente se logró de forma definitiva en 1823 con

la victoria obtenida en la Batalla Naval del Lago de Maracaibo, enfrentamiento al cual nos referiremos en este texto.

Venezuela posee una amplia costa de mar Caribe, que desde la llegada de los conquistadores europeos a América, por el mar, fue escenario de diversas incursiones navales. La Batalla Naval del Lago de Maracaibo, fue la última de las acciones navales que definiría la independencia venezolana del Imperio Español, a la vez que consigue la liberación definitiva de la Provincia de Maracaibo, que se encontraba bajo el dominio realista desde septiembre de 1822.

Las acciones de dicho enfrentamiento se inician con el paso de la escuadra republicana colombiana al Lago de Maracaibo, el 8 de mayo de 1823, al mando del General José Prudencio Padilla² y concluyen con el combate final librado el 24 de julio de 1823, en el que es vencida la escuadra realista, comandada por el Capitán de navío Ángel Laborde y Navarro³.

El interés fundamental de la presente investigación es el uso de la imagen como fuente histórica, como documento que contiene un discurso visual útil para reconstruir cuatro momentos significativos de dichas acciones navales. Para este propósito, se usarán cuatro litografías, *Vistas de la Batalla*

Naval del Lago de Maracaibo, dibujadas por Ambroise Louis Garneray (ca, N. 1783 – M. 1857) como fuentes primarias. Estas serán utilizadas como un objeto de estudio complejo y altamente especializado, cruzando su análisis y comprensión desde una lectura interdisciplinaria e intertextual, que amplíe su enfoque y sea útil para la reflexión en torno a un hecho pasado.

En tal sentido, se emplearán las imágenes como punto de partida, realizando una lectura de las gráficas de Garneray (en este caso fragmentadas en cuatro momentos significativos) y los documentos escritos; siendo esta la manera en que el historiador tiene acceso a información que le permita reconstruir el pasado, al concebir que el tiempo presente y el venidero están contenidos en ese momento pasado con el que se hace historia.

Por consiguiente, serán confrontadas con los documentos escritos publicados en *Bloqueo, rendición y ocupación de Maracaibo por la Armada Colombiana al mando de Almirante D. José Padilla: documentos para su historia*. Así la presente investigación se sustenta en las imágenes principalmente, como testimonios visuales e históricos, que aportan información útil para la reconstrucción y descripción de lo sucedido, al igual que

los textos manuscritos que relatan dicho combate naval.

Sobre Ambroise-Louis Garneray.

No ha sido posible recabar suficiente información documental sobre este creador y existe mucha discrepancia sobre la información lograda y su posible presencia en Venezuela. Se cree que fue un corsario, pintor y escultor francés, nacido en París, que vivió entre 1783 y 1857. En Venezuela, se conoce la existencia, según anuncios publicados en la *Gazeta de Caracas*⁴, entre los días 19 de febrero y 6 de marzo de 1812, de un Garneray quien ofrecía sus servicios como profesor de pintura, el cual producto de la inestabilidad política que se vivía durante el Gobierno de Francisco de Miranda, en la Primera República, se traslada a La Habana.

Según Berenice Daes de Ettedgui, Garneray pudiera ser Hippolyte-Jean-Baptiste Garneray, «quien vivió en Cuba entre 1823-24 y firmaba sus grabados con la grafía Garneray» (Salas, 2005: 502). Igualmente se conoce la existencia de otros probables miembros de la familia, su padre, Jean Francois Garneray (1755-1837) y su hermano Auguste Garneray, también pintores y grabadores, que posiblemente firmaban solo Garneray, de la misma manera como están firmadas las

litografías utilizadas en este estudio.

Existe la presencia de otras creaciones plásticas, de temas de guerra o marinas, igualmente firmadas, como son la Batalla de Boyacá⁵ y la Batalla de Carabobo⁶. En todo caso, las litografías, que narran la Batalla Naval del Lago de Maracaibo, «fueron encargadas y quizás asesoradas por el Teniente de Navío Inglés Jayme Bluck, que en las obras aparece como Jayme Brum» (González, 1992: 29).

Estas reconstruyen y narran en fragmentos momentos cumbres de las maniobras navales realizadas en la batalla, la primera vista ([Imagen 1](#)), relata el momento en el que la escuadra forzó la barra y el paso del Castillo San Carlos, el día 8 de mayo de 1823; en las siguientes tres gráficas (Imagen 2, 3 y 4), se narran las acciones decisivas del día 24 de julio de 1823: la segunda vista ([Imagen 2](#)), el momento antes de la operación naval, presentando la formación en línea de batalla de las escuadras; la tercera vista ([Imagen 3](#)), el combate, bajo el fuego de los cañones y estallido de la goleta realista Esperanza y la cuarta vista ([Imagen 4](#)), el final de la batalla, la deserción y huida de las embarcaciones realistas, en un escenario dispuesto como un mapa de guerra. Con ello, los patriotas logran el

triunfo que posteriormente da origen a la capitulación del Mariscal de Campo Francisco Tomás Morales, el 3 de agosto de 1823.

Las obras aluden a un estilo de representación con una composición bastante esquemática, sintetizando la escena y sin mayores detalles topográficos, pero destacando el paisaje marino. Para esto se usó una proyección paralela y oblicua, *perspectiva caballera*, lo que ayuda a apreciar, contabilizar y evaluar la disposición estratégica de las escuadras combatientes y las maniobras navales realizadas, en la que se observan las embarcaciones y las banderas que indican, como una veleta, la dirección del viento e identifican a cada escuadra.

En cada una de las cuatro litografías se introducen anotaciones, en toda la parte inferior, dispuestas en columnas, que aportan datos como los nombres y tipos de embarcaciones, comandantes y tripulación de ambas escuadras, señalados con números en la imagen, a manera de infografía. Los datos anteriores son descripciones que aportan testimonios importantes para la reconstrucción histórica, lo cual define a las obras con carácter documental e histórico.

En tal sentido, la escuadra republicana estaba compuesta

por cinco bergantines, esta es una «embarcación de dos palos o mástiles cuyo arqueado o capacidad de carga era inferior a 200 toneladas» (Vivas, 1998: 385), llamadas: Independiente, Marte, Fama, Confianza y El Gran Bolívar. Ocho goletas, «embarcación pequeña y fina con dos palos y velas cangrejas» (Vivas, 1998: 399) estas, eran: Espartana, Independencia, Manuela Chitty, Emprendedora, Aventina, Peacock, Antonia Manuela y Leona. Un navío mercantil, «el mayor de los barcos a vela durante el período colonial, de al menos 50 codos de quilla y 50 cañones, capaz de sostener combate en línea de batalla» (Vivas, 1998: 399). Además de contar con una división de fuerzas sutiles, puesta a la orden por parte del Capitán de fragata Walter D. Chitty.

Por su parte, la escuadra realista estaba compuesta por el bergantín San Carlos; dos bergantines-goletas: Esperanza y Maratón; la goleta de dos gavia Especuladora; las de velacho: María Salvadora, Estrella, Cora, Mariana, Rayo, María Habanera y Zulía; las flecheras: Atrevida y Maracaibera; los pailebotes: Guajira y Monserrat; los faluchos: Resistencia, Mercedes, Brillante, Relámpago y Pedrito, y las piraguas: Raya, Duende, Palomera, Esperanza, Félix María, Altagracia, San Francisco y Corbeta con un total de cuarenta y nueve cañones de calibres

a4 hasta a16; catorce carronadas de a6 a a24; cuatro obuses de a18; novecientos setenta y cinco individuos de tropa y seiscientos setenta de marina, incluyendo jefes y oficiales.

Las litografías.

La «*1a Vista de la Escuadra de la Republica de Colombia al mando del General Bto José Padilla, el día 8 de Mayo de 1823 al forzar la Barra de Maracaybo y paso del Castillo de Sn Carlos*», es una vista general, que muestra una marina donde acontece un combate entre una fortificación y unas embarcaciones. Sobre un islote o costa de tierra, una torre cilíndrica de una fortificación, con la bandera española enarbolada, el ejército realista abre fuego de cañón a las embarcaciones de la escuadra republicana colombiana, mientras las banderas ondean en el momento en que se fuerza la barra y logran pasar al Lago de Maracaibo, según se lee debajo de la obra. En la imagen están identificadas con números, de manera esquemática, las embarcaciones que conforman la escuadra republicana en concordancia con la lista de buques y comandantes descrita en la parte inferior de la obra.

En el ángulo inferior izquierdo de la imagen, vemos la inscripción: «Dibujado por L. Garneray». Seguidamente, en una

franja debajo de la ilustración se lee: *1a Vista de la Escuadra de la Republica de Colombia al mando del General Bto José Padilla, el día 8 de Mayo de 1823 al forzar la Barra de Maracaybo y paso del Castillo de Sn Carlos*. Luego en columnas los nombres de los buques, numerados del uno al doce y sus respectivos comandantes.

Forzar la barra de Maracaibo o forzar el paso hacia el interior del lago de Maracaibo son acciones que durante muchos años, muy pocos se atrevieron a realizar. El castillo San Carlos, muy bien posicionado, custodiaba el canal de entrada al lago. Algunos piratas lograron forzar aquel paso, por lo que los españoles establecieron nuevas defensas a la entrada de la barra, construyendo nuevas fortificaciones (fortalezas y fortines); de este modo la entrada al Lago de Maracaibo se encontraba convenientemente custodiada:

... piratas forzaron la barra batiéndose únicamente contra la fortaleza de la Zapara, cuyo fuego dominaba su entrada, pues todo el canal se encontraba a tiro de cañón de sus almenas y las torres que defendían sus bastiones. Padilla lo hizo a la vista de los fortines de San Fernando y Bajo seco, de la fortaleza de San Carlos y de la Zapara. (Eljuri-Yúnez, 1973: XXIV)

Al General Mariano Montilla⁷, le arrebató la idea de cruzar el canal de navegación y entrar al Lago de Maracaibo; con ese

propósito reunió en Consejo de Oficiales a los Capitanes de la Armada, integrado por: Renato Beluche, Nicolás Joly y Walter Chitty, prácticos del golfo, de la Barra y del Tablazo; y los Coroneles Carmona y presbítero José Félix Blanco. Convencido de dicha estrategia y apoyado por indios y mestizos guajiros de Río Hacha que aseguraban poder pilotear las embarcaciones, deciden definitivamente formalizar la operación y ejecutarla. Montilla le comunica la estrategia a Padilla⁸, se intercambian algunas opiniones y se da la orden para ejecutar el plan, la concentración de las naves y su equipamiento para llevar a cabo y con éxito la acción.

Forzar la barra se convierte en la mejor estrategia para lograr ocupar Maracaibo. Los marinos marabinos, que ya se habían planteado esta idea, la definían como una maniobra «riesgosa pero factible, puesto que la historia muestra que esto había sido realizado en varias oportunidades por los piratas... Beluche y Joly aseguraban que los piratas habían utilizado prácticos tomados en las islas de Sotavento...» (Eljuri-Yúnez, 1973: 58).

Igualmente, el General Mariano Motilla, autorizado por el Ejecutivo, decide emitir un decreto el 15 de enero de 1823,

mediante el cual se declaraba bloqueada la costa del Golfo de Venezuela, comprendida entre el cabo Chichivacoa en la Península de la Guajira y el cabo San Román, al norte de la Península de Paraguaná, con la intención de cortar suministros y debilitar al ejercito realista. Con este decreto la guerra cambia de carácter terrestre a marítimo, por lo que el dominio del mar es la primera necesidad.

Según las anotaciones del *Diario de las operaciones de la escuadra sobre el Zulia, al mando del señor General José P. Padilla*, los días previos al 8 de mayo de 1823 transcurrieron en la planificación de la estrategia para forzar la barra, la incorporación de buques y provisiones para la tripulación.

En comunicación de Padilla a bordo de la corbeta de guerra Constitución, fondeada en los Tanques, el 3 de mayo de 1823, se da una relación de los buques y hombres con que se cuenta para la entrada en la barra de Maracaibo:

Bergantín «Independencia»	100 hombres
Bergantín «Marte»	96 Hombres
Bergantín «Gran Bolívar»	102 hombres
Bergantín transporte «Confianza»	37 hombres
Goleta «Independencia»	72 hombres
Goleta «Espartana»	80 hombres
Goleta «Atrevida»	46 hombres

Goleta «Terror»	55 hombres
Goleta «Criolla»	18 hombres
Goleta presa «Manuela»	40 hombres
Goleta «Leona»	73 hombres
Goleta «Antonia Manuela»	60 hombres
Tres flecheras	110 hombres
Una lancha	16 hombres
Otra lancha (de la corbeta)	16 hombres
Total	929 hombres

(Ortega, 1947: 17-18)

A las 5:45 pm, los buques de la escuadra colombiana se encontraban fondeados al frente del castillo, con el propósito de ingresar por la barra, dándose, por parte del General Padilla, las órdenes en que debía formarse la línea para dicha maniobra:

Al amanecer, se mandó a los prácticos que sondeasen y balizasen la barra lo mejor posible; a las dos y media, nos pusimos a la vela y formados en línea de combate, nos dirigimos a entrar a la barra y forzar el paso del castillo; a las cuatro y doce, después de haber tocado algunos buques y a un varado, aunque salieron luégo, nos hallábamos bajo los fuegos del castillo, que empezó a batirnos. Esto no obstante continuamos nuestra operación sin disparar un tiro de fusil; a las cuatro y tres cuartos varó el «Independiente» y también el «Gran Bolívar» bajo los fuegos del castillo. El «Independiente» salió al momento, mas el «Gran Bolívar», que tuvo la desgracia de que le fuese encima el bergantín presa americano «Fama» cuando iba ya saliendo, encalló más y no fue posible sacarlo, aunque si al «Fama» que cala poca agua. Trescientos veintiocho tiros disparó el castillo; de los buques que se hallaban a la vela sólo la «Espartana» recibió un

balazo, pero una vez varado el «Gran Bolívar», podían acertar bien sus tiros, y así fue que en poco tiempo recibió sobre quince balazos que lo llenaron de agua e imposibilitaron sacarlo, con cuyo motivo se le pegó fuego después de haber salvado toda la gente, parte de su armamento, y varias otras cosas.

La «Espartana» varó dentro ya de la laguna y fuera de los fuegos del castillo, y varó también bajo éstos la balandrita presa; aquella salió a poco rato, pero la balandra, como que interesaba menos que los buques de guerra, quedó varada toda la noche, no obstante haberle mandado algunos auxilios, y al amanecer la sacaron los enemigos del castillo, habiendo antes salvado su tripulación. El balazo que recibió la «Espartana» privo de la vida al segundo Comandante de ella Alférez de Navio José Ramón Acosta y un marinero, sin que ningún otro buque recibiese el menor daño. (1947: 76-77)

El pintor, dibujante y grabador colombiano, José María Espinoza⁹ realizó distintos retratos de héroes y acciones bélicas épicas del proceso independentista, que pueden ser leídos desde una perspectiva histórica¹⁰, como es el caso del óleo *Acción del castillo de Maracaibo*¹¹ que relata el momento de forzar la barra.

Siguiendo con el relato de los acontecimientos, en los días sucesivos, entre el 8 de mayo y hasta el 24 de julio, se producen diversos movimientos tácticos y estratégicos, así como algunos enfrentamientos navales en las aguas del Lago de Maracaibo, que no están narrados en las imágenes, pero que son ampliamente detallados en el diario de las operaciones de

la escuadra sobre el Zulia, al mando del General José Padilla, que no son motivo de esta investigación.

Las siguientes litografías corresponden a las maniobras realizadas el día 24 de junio de 1823.

La 2ª Vista del Combate del 24 de Julio del año 1823 en la laguna de Maracaybo al mando del Benemérito General José Padilla se la dedica el teniente de navio Jayme Brun se trata de una panorámica general, donde se encuentran las dos escuadras en línea de combate una frente a la otra. La republicana con las velas desplegadas, en clara ventaja ya que están listas para el combate, mientras que la realista, se representa claramente fondeada frente a la costa con sus velas recogidas y batallones en tierra sobre la playa.

En la parte inferior de la obra, en el ángulo izquierdo, se lee: «Grabado por L. Garneray», y en el ángulo derecho: «Lith del Langlumé». Al centro, en letras más grandes, el título de la imagen. Más abajo, en tres columnas, aparecen señalados los nombres de los buques, sus comandantes y hombres de tripulación de ambas escuadras señaladas con números en la imagen.

Para el día 24 de julio, los buques de la escuadra española amanecieron formados en línea, al norte de Punta de Palma. Según se lee en las anotaciones del *Diario de las operaciones de la escuadra sobre el Zulia, al mando del señor General José Padilla*:

Los buques enemigos permanecían en el mismo lugar y el viento estaba al E. al amanecer.

Apenas permitían las claras del día distinguirse los colores de las banderas; se llamó a los Comandantes de los buques, y el señor General, con motivo de lo ocurrido el día de ayer, dispuso que el comandante de la «Espartana», Capitán de fragata Jaime Bluck, quedase a bordo del bergantín «Independiente» colocado en su lugar a su segundo el señor Marey R. Mankin, y en el lugar de éste el señor Stag, ordenando al mismo tiempo que el capitán de la «Leona» pasase al «Marte», nombrando en su lugar también a su segundo el señor Juan Macan, reemplazando el hueco que en ésta dejaba Jaime Stuard, oficial de la «Espartana», destinando a este último buque al aspirante Santiago Moreno, para que se entendiese en las señales.

No contento el señor General con esta mutación, dispuso también alterar el orden de batalla, colocando los buques del modo que manifiesta el plano que se envía por separado, persuadido que de este modo se lograría mejor la cooperación de todos.

A las diez y media el señor General Comandante General pasó en persona a bordo de todos los buques mayores y menores, con el objetivo de arengar a sus dotaciones y animarlos de un modo eficaz para que llegado el momento de atacar a los enemigos, lo verificasen con intrepidez y entusiasmo.

A las diez y cuarenta roló el viento al N.E., y a las diez y cincuenta se hizo la señal de prepararse a dar vela, pero el viento se llamó al Sur flojo y se reservó la de levar hasta que se entablase o afirmase por donde nos fuera favorable. En efecto, a la una y cincuenta y cinco logramos nuestros deseos. El viento se afirmó por el N.E. y la marea vaciaba, de suerte que lo que aquél nos podía sotaventar, aquélla nos aguantaba a barlovento. Todo nos era favorable y todo nos convidaba a tacar a los enemigos que se hallaban fondeados a nuestro frente en una línea paralela a la costa y próximos a ella.

Dos goletas ocupaban la cabeza meridional de la línea y a éstas seguía el «San Carlos», después una goleta, y seguían alternativamente los bergantines, goletas y goletas, ocupando el otro extremo o retaguardia todas las fuerzas sutiles.

A las dos se mandó el Comandante de éstas se levase y siguiese desde luégo sobre las de igual clase enemigas, en atención a que por su menor andar, debíamos adelantarlas.

A las dos y veinte se hizo la señal de dar vela; a las dos y veintiocho la de formar en línea de frente para atacar a un mismo tiempo todos los buques enemigos que observando nuestros movimientos se acordaron.

Algunos de los nuestros se atrasaban o no ocupaban sus lugares tan pronto como era necesario, seguramente por la falta de conocimientos en esta parte, pues que todos, todos ardían por concluir con los enemigos; pero como el «Marte» estaba situado a barlovento y el bergantín «Independiente», buque muy velero, a sotavento, fuimos proporcionando el andar de éste de modo que quedase y siguiese perfectamente bien formada nuestra línea para lograr el plan que nos habíamos propuesto, sin que por esto se dejasen de hacer las señales que fueron menester para cada uno de los que se desviaban de su lugar.

A las tres y diecisiete se hizo la de abordar al enemigo, y se dejó izada no

obstante haber sido contestada por todos los buques para manifestarles que ninguna otra cosa nos restaba que hacer.

Formados, como queda dicho, nos dirigimos con el mayor denuedo sobre los enemigos de un modo el más hermoso. Ningún buque salía de su posición y todos iban sobre alguno de los enemigos.

(1947: 87-89)

La 3a Vista del Combate del 24 de Julio del año 1823 en la laguna de Maracaybo al mando del Benemérito General José Padilla se la dedica el teniente de navio Jayme Brun muestra el momento justo en que se produce el fuego de cañón sobre los buques de la escuadra española. Muy dramáticamente representada con humo que casi no permite distinguir las embarcaciones. En el centro de la imagen se ve de forma clara al bergantín goleta «Esperanza» que al ser impactado en el casco, comienza a hundirse. La narración del *Diario de operaciones...* señala:

A las tres y cuarenta y cinco empezaron éstos el fuego de cañón y a muy poco rato el de fusil, pero del modo más vivo y sin interrupción; mas la escuadra de Colombia, acostumbrada a ver con desprecio sus fuegos, seguía siempre sobre ellos con mayor serenidad, sin que se separasen de su lugar ninguno de los nuestros, sin tirarles un tiro de pistola hasta que estando a toca penoles se rompió por nuestra parte el fuego de cañón y de fusilería, sin que se pueda decir qué fue primero: si abordar o batirlos.

El bergantín «Independiente» se dirigió y rindió al San Carlos. El «Confianza»

abordó valerosamente a una goleta; a la de tres palos, «Emprendedora», se le rindió el bergantín goleta «Esperanza», pero que voló inmediatamente, dejando a ésta, al «Marte» batió completamente y rindió varios de los enemigos, y que todos los demás cumplieron con sus deberes.

Los enemigos se vieron en las circunstancias más angustiadas. Del bergantín «San Carlos» se arrojaron al agua la mayor parte de su tripulación; la del bergantín goleta fue por los elementos, la de los otros buques tuvieron la suerte que la del «San Carlos», y la mar se veía cubierta de cadáveres y hombres nadando; cuadro a la verdad, bien espantoso.

En medio del fuego y perdida la esperanza de salvarse al ancla, picaron los cables y trataron de hacerse a la vela pero les fue en vano en lo general, pues que once buques de los mayores fueron hechos prisioneros; el bergantín goleta «Esperanza» voló y fue igualmente hecho presa un falucho de sus fuerzas sutiles.

La goleta «Antonia Manuela» tuvo la desgracia de que aprovechándose los enemigos de su mayor proximidad a ellos la atacaron y abordaron no perdonando persona alguna que encontraron, ni aún los heridos y muchachos de cámara; pero habiendo seguido en su auxilio la goleta «Leona» y un bote armado del «Independiente», aquélla con sus fuegos protegió a éste que lo recuperó inmediatamente. (1947: 89-90)

La 4ta Vista del Combate del 24 de Julio del año 1823 en la laguna de Maracaybo al mando del Benemérito General José Padilla se la dedica el teniente de navio Jayme Brun describe el momento en que se produce la fuga de las embarcaciones que quedan de la escuadra española:

Tres goletas escaparon únicamente; las dos que estaban a vanguardia, y la

«Especuladora», que acercándose cuando pudieron a tierra, huyeron para Maracaibo junto con la «Guaireña», «Atrevida», «Maracaibera» y flotilla de faluchos y piraguas armadas, pero hechas pedazos y con muy poca gente.

El bergantín «Independiente» hizo un fuego horroroso sobre todas éstas; el «Marte» sobre la «Especuladora» y sutiles, y sobre éstas también las goletas «Espartana» y «Leona», como igualmente nuestras fuerzas sutiles que causaron daños de consideración; por un lado y por otro marinaban las rendidas y algunas por rendir cedieron a la bravura e intrepidez de seis Comandantes dirigidos por su Comandante Walter D'Chity, Capitán de fragata de la Armada Nacional de Colombia, porque en medio de la desgracia de los enemigos tuvieron, los que huyeron, la fortuna de que no se les echase a pique ni que se les desabordase durante el tiempo que se les fue batiendo por los buques citados, pudiendo llegar a la plaza favorecidos del poco fondo y bajos de la costa a las cinco y media, a cuya hora nos hallábamos a dos tercios del alcance del cañón que tienen allí de a 18, por cuya razón la de estar ya en los buques expresados en el puerto, cesó el fuego, hicimos la señal de unión, y seguimos sobre bordos a colocarnos en las proximidades de tres goletas presas que se hallaron varadas en las inmediaciones de Capitán-Chico.

En esta gloriosa y memorable acción hemos tenido la pérdida de ocho oficiales y treinta y seis individuos de tripulación y tropa muertos, y catorce de los primeros y ciento cinco de los segundos, heridos, y un oficial más contuso, al paso que al enemigo le ha costado la horrorosa de más de ochocientos entre unos y otros, habiendo quedado además en nuestro poder sesenta y nueve oficiales y trescientos sesenta y nueve entre soldados y marineros, ocho de aquéllos y diez de estos heridos.

A las seis y tres cuartos fondeamos en el paraje citados los bergantines «Independiente», «Marte», goleta «Espartana», «Leona», «Peacock» y «Emprendedora», y se reunió también el Comandante de las fuerzas sutiles con

algunos de sus buques, a quien se comisionó para que salvase las goletas varadas, como en efecto lo logró, a las tres y media de la mañana.

El resto de los buques de la escuadra, así mayores como menores, se dirigieron a la costa de Altagracia conduciendo las demás presas. (1947: 90-91)

Tras dos horas de batalla, la Armada colombiana obtuvo la victoria y Laborde se retiró, con tres goletas que logró salvar, al apostadero de los Tagues.

Consideraciones finales

Al concluir los acontecimientos narrados, Padilla da la orden de fondearse en el mismo lugar del combate, para luego dirigirse a los Puertos de Alta Gracia, con la finalidad de reparar las naves. El comandante Laborde logra escapar, abriéndose paso al castillo y luego la barra, para navegar hasta Puerto Cabello y huir a la isla de Cuba con el archivo del apostadero.

Esta victoria provocó que se realizaran las negociaciones con el Mariscal de campo Francisco Tomás Morales (Carrizal de Agüimes, 20 de diciembre, 1781 – Las Palmas, 5 de octubre, 1845), último en ocupar el cargo de Capitán General de Venezuela, es forzado a capitular el 3 de agosto de 1823, obligándose a entregar los buques, la plaza de Maracaibo, el castillo San Carlos y el San Felipe, así como otras ciudades y

fortificaciones ocupadas por los españoles. Seguidamente se ordenó la expulsión definitiva de los españoles del territorio venezolano, exceptuando a aquellos que tuvieran parte en el movimiento independentista.

Con respecto al uso de las imágenes como documentos históricos, estas son susceptibles a diversas interpretaciones; para muchos historiadores, no son dignas de confianza, pero acompañadas o apoyadas de otros documentos, hurgando en su procedencia, la biografía de quien las ejecuta, quien las encarga, y un análisis consciente de sus subjetividades, se convierten en sendas referencias para el estudio del pasado, es decir, son relatos visuales, testimonios históricos.

Las cuatro vistas de la batalla, tienen un carácter simbólico (heroico), son gráficas capaces de recrear acontecimientos. Estas contaron con la asesoría del Capitán de Fragata Jayme Bluck, (en las obras aparece como Jayme Brum), quien el día del combate final, se encontraba a bordo del bergantín *Independiente*. Lo que demuestra, un interés por parte de Garneray en realizar una reconstrucción cuidadosa de cada una de los hechos, ya que tienen como fuente, la información fehaciente aportada por un protagonista y testigo de los

acontecimientos.

Los testimonios de Bluck son muy valiosos para traducir la narración de los acontecimientos en imágenes, llevándolos a su contexto de manera esquemática. Este hecho le otorga a las gráficas mayor veracidad como documento visual útil para la investigación, para las relaciones entre el documento visual (obras) y escrito (texto).

El conjunto de gráficas representan una secuencia de acontecimientos, el creador se enfrenta al reto de condensar una sucesión de instantes que transcurren en un tiempo determinado en unas pocas imágenes o mapas de la batalla, para sintetizar el momento y pueda ser leída como un esquema. Por su parte, el lector tiene el reto de interpretarlas como una secuencia, es aquí donde la sucesión narrativa, el contexto y las inscripciones aportan otra información que complementa a dicha síntesis visual, lo que evidencia una intención, por parte de Garneray y Bluck, en representar el combate de la manera más dramática y heroica posible.

Igualmente, hay que tener en cuenta que las gráficas en cuestión, pueden (o no) emplearse en el ordenamiento ideológico de la sociedad y de su papel como discurso

legitimador, heroico e independentista, ya estas adquieren una grandiosidad al momento de ser acompañadas de una relectura de las narrativas épicas, como un acontecimiento digno de conmemoración.

Esta investigación deja abiertas múltiples posibilidades del uso de las imágenes para investigaciones históricas, pero también del fin social de las obras, la función de los exhibidores y colecciones (museos o archivos), del público en general (de las relaciones entre ellos) y de las transformaciones e interpretaciones de una época a la siguiente; lo que favorecería un enfoque plural en cuanto a su aplicación y estudio al preguntarse por la idealización de los hechos y los héroes, de nuestro imaginario emancipador además de la construcción de una conciencia nacional y una identificación con un espacio particular en Venezuela y el Caribe.



Imagen 1. GARBERAY, Ambroise-Louis. *1ra vista de la Escuadra de la Republicana de Colombia al mando del General Bto José Padilla, el día 8 de Mayo de 1823 al forzar la barra de Maracaybo y paso del Castillo de Sn Carlos.* Litografía sobre papel. 58 x 76,5 cm, hacia 1823, Colección Galería de Arte Nacional.



Imagen 4. GARBERAY, Ambroise-Louis. *Cuarta del Combate del 24 de Julio del año 1823 en la laguna de Maracaybo al mando del General Bto José Padilla se la dedica el teniente de navio Jayme Brun.* Litografía sobre papel. 54,5 x 76,1 cm, hacia 1823, Colección Galería de Arte Nacional.

Fuentes consultadas:

Gráficas:

Garberay, Ambroise-Louis. *1a Vista de la Escuadra de la Republica de Colombia al mando del General Bto José Padilla, el día 8 de Mayo de 1823 al forzar la Barra de Maracaybo y paso del Castillo de Sn Carlos*. Litografía sobre papel. 58 x 76,5 cm, hacia 1823, Colección Galería de Arte Nacional. Caracas, Venezuela.

Garberay, Ambroise-Louis. *2ª Vista del Combate del 24 de Julio del año 1823 en la laguna de Maracaybo al mando del Benemérito General José Padilla se la dedica el teniente de navio Jayme Brun*. Litografía sobre papel. 54,5 x 76,1 cm, hacia 1823, Colección Galería de Arte Nacional. Caracas, Venezuela.

Garberay, Ambroise-Louis. *3a Vista del Combate del 24 de Julio del año 1823 en la laguna de Maracaybo al mando del Benemérito General José Padilla se la dedica el teniente de navio Jayme Brun*. Litografía sobre papel. 54,5 x 76,1 cm, hacia 1823, Colección Galería de Arte Nacional. Caracas, Venezuela.

Garberay, Ambroise-Louis. *4ta Vista del Combate del 24 de Julio del año 1823 en la laguna de Maracaybo al mando del*

Benemérito General José Padilla se la dedica el teniente de navío Jayme Brun. Litografía sobre papel. 54,5 x 76,1 cm, hacia 1823, Colección Galería de Arte Nacional. Caracas, Venezuela.

Bibliografía.

Bencomo Barrios, Héctor; Vargas, Francisco Alejandro (2010). «José Prudencio Padilla», en: «*Diccionario de Historia de Venezuela*». Fundación Polar, Caracas, tomo 3, pp. 462.

Daes de Ettedguí, Berenice. *Pintores y dibujantes extranjeros en el siglo XIX: nacionalidad, permanencia y producción.* (Trabajo de tesis para obtener la Licenciatura en Artes, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1987).

Eljuri-Yúnez, Antonio R. (1973). *Y así se rubricó la Independencia: la batalla Naval del lago de Maracaibo.* Ministerio de la Defensa, Caracas.

Eljuri-Yúnez, Antonio R. (1985). *La batalla Naval del Lago de Maracaibo.* Comandancia General de la Armada, Caracas.

Gazeta de Caracas, 19 de febrero de 1812. (s.v) (s.n)
Disponible en:

[<http://cic1.ucab.edu.ve/hmdg/bases/hmdg/textos/GACETA/GC>]

Consultado en línea: 29 de enero, 2015.

González Arnal, María Antonia. «Ambroise-Louis Garneray», en: catálogo de la exposición: *Escenas épicas en el arte venezolano del siglo XIX*. (1992). Galería de Arte Nacional, Caracas, pp 36-39.

Guerrero Matheus, Fernando (1973). «Después de la batalla naval», en: *El Farol*, abril – junio, número 244, Año XXXIV, pp 29-37.

López Rivas, Eduardo. «Documentos relativos al Combate Naval de Maracaibo», en: *El Zulia Ilustrado*, agosto y septiembre, 1891, Números 34 y 35, Maracaibo, Venezuela.

Ortega Ricaute, Enrique (1947). *Bloqueo, rendición y ocupación de Maracaibo por la Armada Colombiana al mando de Almirante D. José Padilla: documentos para su historia*. Bogotá: Estado Mayor de Fuerzas Militares. (Del original en la Biblioteca Nacional, Sala 2ª, número 13092, «Gaceta de Colombia», domingo 29 de junio, 6, 13 y 20 de julio y 31 de agosto de 1823, Bogotá)

Padrón, Pedro Luis (1973). *Próceres de la batalla naval de*

Maracaibo, 1823. Caracas, Separata del Boletín de la Academia Nacional de la Historia, Caracas.

Pérez Tenreiro, Tomás (1973). *Génesis y consecuencias de la última campaña realista en Venezuela. Batalla Naval de Maracaibo, 1823*. Academia Nacional de la Historia, Caracas.

Pérez Tenreiro, Tomás. (2010). «Ángel Laborde y Navarro», en: «*Diccionario de Historia de Venezuela*». Fundación Polar, Caracas, tomo 2, pp 891.

Vargas, Francisco Alejandro. (2010). «Batalla naval del lago de Maracaibo», en: «*Diccionario de Historia de Venezuela*». Caracas, Fundación Polar, tomo 3., pp. 37-38

Vivas Pineda, Gerardo (1998). *La aventura naval de la compañía Guipuzcoana de Caracas*. Caracas, Fundación Polar.

*La invención de la «Paz y Progreso»: imágenes y
propaganda en la dictadura del general Alfredo
Stroessner en Paraguay*

Rosangela de Jesus Silva^{*}

Paulo Renato da Silva^{**}

Resumen:

En este capítulo analizaremos las representaciones del general Alfredo Stroessner, de la «paz» y del «progreso» en imágenes publicadas en la «literatura stronista», formada por un conjunto de libros que exaltaban a la dictadura y al dictador de Paraguay. A partir del análisis de estas imágenes, representativas de la propaganda stronista, nuestro objetivo es comprender uno de los mecanismos que ayudó a conseguir longevidad para la dictadura, que gobernó el país por casi 35 años.

Palabras clave: Paraguay, Stroessner, dictadura, propaganda.

*The invention of «Peace and Progress» images and
advertising in general Alfredo Stroessner's dictatorship
in Paraguay*

Abstract:

The goal of this chapter is to analyze the representations of General Alfredo Stroessner, of «peace» and «progress» in images published in the «stronista literature», formed by a set of books that extolled the dictatorship and the dictator of Paraguay. From the analysis of these images, examples of the stronista propaganda, our goal is to understand one of the mechanisms that contributed to the longevity of the dictatorship that ruled the country for almost 35 years.

Keywords: Paraguay, Stroessner, dictatorship, propaganda.

Introducción

El general Alfredo Stroessner (1912-2006) gobernó Paraguay entre 1954 y 1989. Fue una de las dictaduras más largas de la historia latinoamericana y sus marcas todavía están presentes en el país. Por un lado, las víctimas de la dictadura, los líderes y los grupos ligados a la democracia denuncian las violaciones de los derechos humanos cometidas en aquellos años y luchan para deconstruir la imagen positiva que la dictadura construyó acerca de sí misma. Por otro lado, sectores expresivos de la sociedad paraguaya continúan apegándose a esa imagen

positiva y defienden la dictadura. Cabe recordar que Stroessner pertenecía a la «Asociación Nacional Republicana» (ANR), más conocida como Partido Colorado, el cual todavía domina la política paraguaya. A partir del análisis de las imágenes de la propaganda de Stroessner, buscaremos comprender uno de los mecanismos que contribuyeron para esa longevidad de la dictadura, tanto entre las décadas de 1950 e 1980 como en la memoria de sectores expresivos de la sociedad y de la política paraguaya.

Uno de los principales slogans de la dictadura era «Paz y Progreso con Stroessner». Ese lema y sus variaciones tenían una dimensión político-social: el «progreso» traería la «paz» para las familias paraguayas, ya que, supuestamente, vivirían en mejores condiciones económicas. También, el «progreso» traería la «paz» para la sociedad y la política paraguaya, debido a que, según la dictadura, pacificaría un país marcado por guerras contra sus vecinos¹ y por varios golpes y tentativas de golpe de Estado². Por otro lado, la «paz» sería una de las principales condiciones para el «progreso». Esto sería utilizado por la dictadura para legitimar la persecución a los opositores y para mantener su «democracia sin comunismo», como era designado el régimen de Stroessner³. En suma, en el discurso

de la dictadura, el slogan representaría una ruptura con el pasado y la superación de los problemas que marcaban al país.

En este capítulo, nuestro objetivo es analizar las representaciones de Stroessner, de la «paz» y del «progreso» a partir de imágenes publicadas en la «literatura stronista», formada por un conjunto de libros que tenían como objetivo difundir los «hechos» de la dictadura y del dictador, así como también, exaltar su biografía, características y «habilidades». Esos libros eran escritos, sobre todo, por civiles y militares colorados y creemos que servían, también, para que los autores se promovieran política y económicamente, teniendo en cuenta la obtención o manutención de cargos y otros tipos de beneficios. Todavía nos faltan informaciones detalladas sobre la publicación y circulación de estos libros, pero es posible suponer que el público inmediato era compuesto por líderes civiles y militares del Partido Colorado. Consideramos también, que uno de los objetivos de estos libros era estimular y mantener el apoyo a la dictadura entre los propios colorados y, de esta manera, contener las divergencias internas. De los cuatro libros seleccionados en esta investigación, por lo menos dos de ellos fueron publicados por el propio Partido Colorado y por las Fuerzas Armadas: *Stroessner, el desbrozador* (1977), de H.

[¿Hipólito?] Sánchez Quell⁴, fue publicado por el Instituto Colorado de Cultura y el texto fue pronunciado por el autor en la «Casa de los Colorados» el 19 de septiembre de 1977; *El presidente Stroessner en el marco de la historia nacional* (1978), de Horacio Escobar Martínez⁵, fue publicado por la «Imprenta Militar de la Dirección de Publicaciones de las FF. AA. de la Nación».

Consideramos también, que esos libros circularon de manera más amplia por bibliotecas y otras instituciones públicas del país, como consecuencia de un proceso de «coloradización» de los funcionarios públicos, presionados para afiliarse al Partido Colorado para conseguir un empleo o para continuar empleados —proceso semejante marcó a las Fuerzas Armadas.

No obstante, a partir de referencias teórico metodológicas de la Historia Cultural, consideramos que el significado y la repercusión de estos libros iba mucho más allá de sus autores y de sus lectores inmediatos y potenciales. Robert Darnton, en sus estudios sobre el siglo XVIII francés, destaca que las «(...) autoridades francesas (...) no consiguieron definir “el público”, sin embargo sabían que éste tenía opiniones y se mantenían atentas a ellas.» (1998: 249). En el caso de la dictadura

paraguaya, consideramos que en la sociedad había una «conciencia pública del terror», conforme defendió el escritor Augusto Roa Bastos (1917-2005) en la primera edición de *Es mi informe* (2006: 28-29). Así, los libros de la «literatura stronista» y sus imágenes deben ser analizados a partir de las tensiones que había entre una opinión pública existente —o supuestamente existente —y otra que la dictadura deseaba formar o consolidar. A partir de esto, se entiende tanto el apelo a los «mitos de unidad» como nación, como al hecho de que la «literatura stronista» sea marcada por registros variados como las imágenes que analizaremos.

Los libros seleccionados en esta pesquisa fueron publicados entre 1966 y 1978. Parte de la historiografía acostumbra a referirse a este período como el apogeo del stronismo en términos políticos y económicos, pues, a inicios de la década de 1960, Stroessner ya había conseguido desarticular los principales nombres y grupos de oposición, dentro y fuera del Partido Colorado. Según Ceres Moraes, «(...) en 1963, ya estaban prácticamente agotadas las fuerzas de resistencia de la sociedad civil (...).»(2000: 9). Además de eso, en la década de 1970, la dictadura habría vivido su apogeo económico gracias a la construcción de la Usina Hidroeléctrica de Itaipu⁶. De acuerdo

con Andrew Nickson «(...) entre 1973 y 1980, el índice anual de crecimiento económico fue del 9%, el más alto de Latinoamérica.» (2010: 269).

Sin embargo el disenso no desapareció de la sociedad paraguaya, inclusive en este período. Discordamos de análisis como el de Ceres Moraes, según el cual, en los primeros años, el apelo de Stroessner al nacionalismo era obtenido «(...) sin mucho esfuerzo debido a las características del pueblo y su propia historia.» (2000: 73). Si, por un lado, el apelo al nacionalismo y otros elementos de la cultura y de la historia paraguaya daba «sentido» y «coherencia» al discurso stronista, por otro, despertaba lecturas concurrentes sobre esa cultura e historia. Conforme defiende Darnton, los «(...) lectores entienden los textos políticos adecuándolos a las convenciones de un idioma político preferido.» (Darnton, 1998: 203).

Según el «Informe Final de la Comisión de Verdad y Justicia», publicado en el 2008, en «(...) 1954 se inició un culto a la personalidad de Stroessner donde no podía caber nadie más.» (Comisión de Verdad y Justicia, 2008: en línea)⁷. Realmente, el culto al dictador era una de las principales características de la propaganda stronista. Sin embargo, esa

propaganda también era compuesta por elementos diversos, inclusive por la representación de otros sujetos y grupos político-sociales, y el propio culto a Stroessner presentaba diferentes connotaciones. Así, la propaganda stronista debe ser leída como un espacio que intentaba *continuamente* catalizar y contener las tensiones que marcaban la sociedad paraguaya. Citando a José Carlos Rodríguez, es necesario superar la imagen de Paraguay «como un país sin sociedad, con gente niña, (...) donde el despotismo estatal (...) constituía un hecho inevitable.» (Rodríguez, 1991: en línea)⁸.

Pero ¿por qué priorizar las imágenes publicadas en la «literatura stronista»? Marcela Gené critica la forma como las imágenes fueron —y todavía son —analizadas por muchos historiadores: «(...) los historiadores han concebido estos «artefactos» como «propaganda» *tout court*, con una valoración peyorativa: imágenes provisionarias, que no sobrepasan el nivel de traducción del orden verbal al registro visual. (Gené, 2008: 25).

Para Marcela Gené y Laura Malosetti Costa, las imágenes pueden funcionar como «(...) una puerta de entrada al sentido de los textos que las acompañan» (Gené; Malosetti Costa, 2013: 11), visto que las imágenes ejercen una fascinación que

atrae la mirada del lector. Tomadas como lenguaje de gran fuerza, las imágenes también construyen un discurso visual que permite al lector dialogar con referencias que ultrapasan el límite de lo impreso, posibilitando evocar y confrontar memorias.

La mayoría de las imágenes que serán analizadas parten de una matriz fotográfica que no tiene identificación del fotógrafo o fecha de realización de las mismas. La mayor parte de las fotografías parece haber sido tomada como registros oficiales y consideramos que también podrían ser —o ya habrían sido — utilizadas en la prensa. Otra parte de las imágenes tiene una matriz pictórica y se refiere, sobretodo, a la representación de los próceres paraguayos.

Ante la variedad de temas presentes en las imágenes, así como por la imposibilidad de tratar todas en este artículo, optamos por trabajar con tres grupos de imágenes, las cuales nos parecen representativas de su uso en las publicaciones, además de ser importantes para dar sustento a nuestro argumento de que tales imágenes *negocian* con la población la representación del gobierno de Stroessner.

En el primer grupo, denominado «El culto a la

personalidad», analizaremos la imagen de Stroessner en diálogo y disputa con la tradición iconográfica de la representación de los próceres, sobretudo en Paraguay. En el segundo grupo, «El progreso», serán enfocadas imágenes que presentan el camino trazado por el gobierno para llevar al país al «ansiado» y defendido «progreso». Ya en el tercer grupo, «La paz», buscamos analizar representaciones donde parece haber una «armonía» y «fusión» entre el presidente y el pueblo, así como también la representación de «conquistas» de la población.

El culto a la personalidad.

Existe una antigua y extensa tradición occidental de la representación del gobernante, del «héroe», del «líder», en los más diferentes formatos. En América Latina, antes de iniciarse los procesos de independencia, la imagen del rey era reverenciada con el mismo respeto que al propio rey. Según Natalia Majluf (2013), en 1808, por ocasión del juramento de Fernando VII, la imagen del rey habría alcanzado su mayor circulación en la América de colonización española: «Ni en América ni en España se había visto nunca un despliegue similar de retratos reales.» (Majluf, 2012: en línea)⁹. Existe

aquí una referencia al contexto de no aceptación de la interferencia de Napoleón Bonaparte en la Corona española, acción que contribuiría, entre otras cosas, para dar inicio a los procesos de independencia. Algo que destacamos en el texto de la autora, es el énfasis que ésta coloca en la *negociación* que la población establece con el retrato del rey, que responde más a no aceptar el rey impuesto por Napoleón, que a una adhesión ciega a Fernando VII. Poco tiempo después, en el medio de los procesos de independencia, estos mismos retratos serían simbólicamente y emblemáticamente destruidos, algunos en eventos públicos, cuando esta imagen ya no interesaba más.

Con la implantación de las Repúblicas y de los nuevos conceptos políticos, no habrá más un poder absoluto, las imágenes de los «líderes» de las independencias comienzan a aparecer, representados como héroes que lucharon por la soberanía de los nuevos Estados-naciones. Laura Malosetti Costa (2006) también llama la atención sobre cómo, en la segunda mitad del siglo XIX, una serie de presidentes patrocinó, al lado de las imágenes de los próceres, sus propias representaciones auto-celebratorias. La autora destaca la educación, los monumentos públicos y, particularmente, el dibujo y la pintura como responsables por crear imágenes, las

cuales a través de reproducciones en grabados y libros escolares «(...) pusieran rostro y estampa a los héroes y una apariencia a acontecimientos fundantes como cabildos abiertos, batallas, abrazos, asambleas constituyentes, etc.». (Malosetti Costa, 2006: 104).

Horacio Escobar Martínez, en el libro *El presidente Stroessner en el marco de la historia nacional*, construye un recorrido cronológico a partir de los retratos de gobernantes paraguayos desde la independencia del país. La cronología propuesta solo se quiebra con la tapa del libro que trae la fotografía de Stroessner, lo que puede proponer al lector la figura del presidente en aquel momento no apenas como continuador de una tradición, sino también como aquel que, además de reconocer la importancia de los «líderes» anteriores, los afirma en la historia, evocando la memoria de sus «hechos».

La serie de retratos comienza con la reproducción de parte de una pintura del Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia (1766-1840), considerado como quien consolidó la independencia del Paraguay (Martínez, 1978: 25) (Imagen 1) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-culto-personalidade-martinez-1978-25.html>]. La pintura no tiene

fecha y está cortada en el libro, pues en la tela original aparece la ventana de la casa (Imagen 2) [http://www.portalguarani.com/detalles_museos_exposiciones.p?id=4&id_exposicion=14], la cual no vemos en esta imagen. La tela es atribuida a los «hermanos Robertson»¹⁰. La imagen presenta a Francia de cuerpo entero, dirigido hacia la derecha de la tela, sin contacto visual con el lector¹¹. Está vestido con un pocho y agarra el mate, identificado, sobretodo, por el porongo y la bombilla. El está en el balcón de una casa sencilla, con el tejado dañado y una poltrona con papeles.

El retrato que intenta presentar la intimidad de Francia es bastante diferente de los siguientes retratos de los López reproducidos en el libro. El de Carlos Antonio López (1792-1862), presidente de Paraguay entre 1844 y 1862, no tiene ninguna identificación, pero presenta un fuerte carácter oficial ya que está vestido con traje militar de gala y se encuentra portando la banda presidencial y sosteniendo la bandera de Paraguay doblada sobre su brazo izquierdo (Martínez, 1978: 37) (Imagen 3) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-culto-personalidade-martinez-1978-37.html>]. Presentado como el «Primer Presidente Constitucional de la República del Paraguay», Carlos Antonio López aparece de cuerpo entero,

mirando hacia el espectador y dentro de un - ¿alegórico? — edificio imponente, percibido tanto por la columnata como por la pesada cortina de terciopelo atrás del mismo¹².

Francisco Solano López (1827-1870), hijo de Carlos Antonio, presidió Paraguay entre 1862 e 1870. Solano López tiene tres referencias visuales en el libro: dos retratos reproducidos a partir de pinturas y una ilustración ecuestre que sirve de fondo para un texto atribuido a él mismo en su momento final en Cerro Corá, batalla decisiva de la Guerra de la Triple Alianza (Martínez, 1978: 81) (Imagen 4) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-culto-personalidade-martinez-1978-81.html>]. La primera imagen presenta a Solano López de medio cuerpo, vestido con uniforme militar de combate y expresión bastante seria (Martínez, 1978: 47) (Imagen 5) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-culto-personalidade-martinez-1978-47.html>]. Sin ninguna indicación de autoría o fecha, es muy probable que sea una composición realizada en el siglo XX, con fondo neutro y bastante enfocada en la construcción de la imagen de un hombre compenetrado y corajudo. La señalización del local donde la tela estaría, el «Museo Instituto de Historia Militar —M.D.N», nos da una idea

del interés y papel que la imagen cumpliría en el imaginario militar del país. La segunda pintura presenta a Solano López en un retrato ecuestre, vestido con uniforme militar y elegantemente sentado sobre un caballo blanco a orillas de un río (Martínez, 1978: 65) (Imagen 6) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-culto-personalidade-martinez-1978-65.html>]. La descripción que acompaña la imagen informa el lugar donde el mariscal estaría, «orillas del Aquidabán Niguí», justamente donde este habría sido asesinado por un soldado brasileño en 1870. El libro informa se tratar de un óleo pintado por H. da Ponte, italiano que llegó a Paraguay en la última década del siglo XIX¹³.

Entre los retratos de militares se encuentra uno de tres cuartos del general Bernardino Caballero (1839-1912)¹⁴, presidente del país entre 1880 y 1886 y fundador del Partido Colorado (Martínez, 1978: 107) (Imagen 7) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-culto-personalidade-martinez-1978-107.html>]. Caballero gobernó el país luego de la Guerra de la Triple Alianza y pasó a ser conocido como el «reconstructor» del país. Stroessner, algunas veces, fue presentado por su propaganda y aliados como el «segundo reconstructor» de Paraguay, luego del «caos» que

habría caracterizado los gobiernos de las primeras décadas del siglo XX.

El libro no deja de ofrecer un rostro a otro episodio que marca la historia del país, la Guerra del Chaco¹⁵, a través del retrato del mariscal José Félix Estigarribia (1888-1940) (Martínez, 1978: 167) (Imagen 8) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-culto-personalidade-martinez-1978-167.html>].¹⁶ Éste aparece con uniforme militar, condecorado y con una banda con los colores de Paraguay cruzando su torso. Es presentado como «El victorioso conductor del Ejército paraguayo en la contienda del Chaco». La imagen, que tampoco trae informaciones sobre su origen y creación, parece ser una fotografía pintada que lo retrata en el formato busto.

Más o menos en la mitad del libro tenemos la foto de Alfredo Stroessner vestido con uniforme militar, de cuerpo entero, en el patio de una casa en un día soleado (Martínez, 1978: 257) (Imagen 9) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-culto-personalidade-martinez-1978-257.html>]. En esta fotografía a color, hay una sombra de la rama de un árbol proyectada en el

piso y la de Stroessner sobre una puerta de madera que está abierta. La fotografía parece querer reunir tanto la informalidad de la imagen de Francia, como la oficialidad e imponencia de los retratos militares de los López, de Caballero y de Estigarribia. La informalidad puede ser observada en los pequeños detalles que tenemos de la residencia —ambiente de descanso— en el «descuido» del fotógrafo que deja aparecer sombras e incluso en la expresión seria de Stroessner, que no obstante, se encuentra incómoda con el sol. Por otro lado, la austeridad de la pose y del uniforme militar no permitiría dudas acerca de aquel que conducía el país.

El libro de Augusto Moreno *La época de Alfredo Stroessner*, publicado en 1966, fue en el cual se hizo más uso de fotografías y, en su segunda página, enseguida del título, aparece una foto de Stroessner que ocupa casi la totalidad de la página del impreso (Imagen 10)

[<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-culto-personalidade-moreno-1966.html>]. En la imagen que se asocia a un retrato tres por cuatro ampliado, el político, aunque está vestido con trajes civiles, es presentado como «Exmo. Sr. Presidente de la República y Cmdte. en Jefe de las FF. AA. de la Nación, Gral. de Ejército Don Alfredo Stroessner». Su expresión

simpática, marcada por una leve sonrisa y mirada penetrante que se fija en el lector, en nada recuerda la gravedad y seriedad que constantemente aparecen en retratos de militares como observamos en aquellos de Solano López, Caballero y Estigarribia. La opción por la no utilización del uniforme militar, así como también, por un retrato más intimista, con foco en el rostro del presidente, contribuye para construir la imagen de alguien «próximo» al lector, como si éste estuviese delante de un amigo o pariente cercano.

Aún en las páginas iniciales de la publicación, luego de la presentación del libro, Stroessner aparece de nuevo, ahora si, como un joven militar, pero ya cubierto de condecoraciones (Moreno, 1966: 11) (Imagen 11) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-culto-personalidade-moreno-1966-11.html>]. En este retrato de busto, el militar no encara al lector, su mirada se fija en un punto no identificado. En la fotografía en blanco y negro y reproducida sola en la página que antecede una biografía del mismo, está pintada sobre el uniforme una faja con los colores y el símbolo de Paraguay probablemente, en el momento en que fue hecha la fotografía, Stroessner todavía no era presidente del país. La imagen es construida de tal forma para explicitar la rápida

ascensión que Stroessner habría alcanzado en la carrera militar, ya que éste, según la biografía publicada en el libro, se habría tornado «Coronel de Estado Mayor» a los 35 años de edad.

A lo largo del libro, la imagen de «Stroessner militar» y la de «Stroessner civil» son alternadas, aunque haya una mayor cantidad de fotografías del presidente en trajes civiles. Llamaremos la atención hacia tres fotografías del líder como civil, las cuales presentan algunas características comunes que merecen ser discutidas. En todas las imágenes, Stroessner está de perfil, con la mirada dirigida hacia el horizonte. En una de ellas, Stroessner parece estar proclamando un discurso, ya que está delante de un púlpito, en el cual observamos parte de la bandera del Partido Colorado colgada, así como la presencia de micrófonos. (Moreno, 1966: 25) (Imagen 12) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-culto-personalidade-moreno-1966-25.html>]. El fondo negro proyecta a Stroessner hacia adelante, destacándolo sin situarlo en un espacio específico, colocando «atemporalidad» a su imagen. El contraste entre el negro del fondo y el traje blanco de Stroessner también parece ligarse a la metáfora de la «luz» que emanaría del «líder», quien sería capaz de sacar al país de las «tinieblas».

En la página 100 del libro, Stroessner aparece sonriendo en una fotografía de tres cuartos (Imagen 13) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-culto-personalidade-moreno-1966-100.html>]. La imagen de éste fue claramente recortada de algún lugar, pues aparece «fluctuando» en la página del libro entre el texto y la leyenda de la foto. La idea de «atemporalidad» es reafirmada. Algo curioso en la imagen es que, aunque el presidente no use trajes militares y presente una aparente falta de contracción, su cuerpo asume una gestualidad militar, con los brazos cruzados hacia atrás.

La tercera imagen que elegimos coloca a Stroessner delante de lo que sería una de sus acciones para ubicar al país en el camino del «progreso» (Moreno, 1966: 113) (Imagen 14) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-culto-personalidade-moreno-1966-113.html>]. El líder de perfil, estratégicamente posicionado a la izquierda de la fotografía para permitir al lector apreciar la dimensión de la obra, mira con satisfacción la construcción en proceso avanzado de lo que sería el Puente Internacional de la Amistad¹⁷.

Así como en las otras dos fotografías, el énfasis está en la imagen de Stroessner. Su figura en primer plano no está allí

apenas, para mostrar la escala de la obra, sino también para igualar su «grandeza» a aquella de la construcción del puente, no solo en el aspecto de la ingeniería sino, sobre todo, en cuanto un «hombre de visión», atento para lo que ésta podría representar para la economía del país. Al contrario de las dos imágenes anteriores, Stroessner está local y temporalmente situado. Sin embargo, consideramos que la foto también está marcada por una peculiar temporalidad: dada la importancia de la obra, la imagen parece proyectarse a futuro, mucho más allá del momento en el cual fue tomada¹⁸.

Del libro de Cristóbal Alberto Frutos N. [¿Neusffamer?], *Stroessner: el presidente de la paz, del progreso y del bienestar*, mencionaremos apenas el retrato que aparece en la tapa de la publicación de 1973 (Imagen 15) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-culto-personalidade-frutos-n-1973.html>]. Aquí, encontramos al presidente en un traje militar de gala, blanco, sentado en la silla presidencial. El encuadramiento de la fotografía, aunque enfatice a Stroessner en medio cuerpo, deja aparecer el espaldar de la silla donde se ve el escudo de Paraguay. Tenemos aquí la configuración del espacio y del traje de una fotografía oficial. No obstante, el movimiento, aparentemente distraído del

presidente, con el rostro direccionado a su derecha, como si respondiese gentil y cómodamente a algún llamado, le otorga a la imagen cierta levedad y sensación de informalidad. La fotografía está en total diálogo con el título del libro, pues solamente alguien «seguro» y «fuerte» —un militar—, ocupando el lugar más importante en la conducción del país —la silla de la presidencia—, más «amable» y «sensible» a los llamados y necesidades del pueblo, podría promover la «paz», el «progreso» y el «bienestar».

Todavía en lo que se refiere al culto a la personalidad de Stroessner, es importante destacar que esa apropiación de la imagen de los gobernantes paraguayos, principalmente del siglo XIX, no era una exclusividad de la dictadura. Sobre la memoria de Francisco Solano López, José Carlos Rodríguez apunta lo siguiente:

Ellos, los colorados, eran lopistas; la guerrilla de los setenta también era lopista. Eran lopistas los de izquierda, los de derecha y los de centro. (...).

Porque él era antiimperialista antes de que existiera el imperialismo, era nacionalista antes que existiera el nacionalismo...Era desarrollista antes de que existiera el desarrollismo. (...). (...) acá todo el mundo era lopista. (en Soler, 2012: 117).

Había una gran diferencia en el espacio que la dictadura y

los opositores tenían en la esfera pública. Sin embargo, las palabras de Rodríguez nos indican que las imágenes de los gobernantes paraguayos eran disputadas por la dictadura y por la oposición. Así, la dictadura no podría basarse exclusivamente en el culto a la personalidad de Stroessner. Por lo tanto, creemos que las imágenes de los gobernantes paraguayos en la «literatura stronista» representan puntos de tensión que existían en la opinión pública paraguaya y que se evidenciaron después de la caída de la dictadura en 1989.

Además, es posible notar que el «culto a la personalidad» no era marcado apenas por trazos que reforzaban la «autoridad» del presidente, sino también por elementos que buscaban «aproximar» Stroessner a la sociedad paraguaya, lo que daba una «duda» a su imagen y buscaba así, desarticular las denuncias de autoritarismo que ya pesaban sobre el dictador. Finalmente, ese «culto a la personalidad» dependía, incluso, de la asociación de Stroessner con obras que indicasen el «progreso» del país, tal y como destacamos anteriormente, en el caso del Puente de la Amistad.

El «progreso».

Según la propaganda de la dictadura, Stroessner habría

retomado el «progreso» y la «paz» perdidos en virtud de las guerras y de la inestabilidad que habría marcado los gobiernos de los opositores, principalmente del Partido Liberal¹⁹.

El «atraso» es una imagen tradicionalmente relacionada al Paraguay. Repercute profundamente en la identidad paraguaya y en la imagen que los paraguayos proyectan sobre los otros países, sobre todo los vecinos, quienes serían más «desarrollados» y «estables» políticamente. La construcción de esa imagen es parte de un largo y complejo proceso y presenta diferentes matices que intentaremos sintetizar a seguir.

Según la Triple Alianza, la guerra contra Paraguay era necesaria para acabar con la «barbarie» que habría en el país, representada principalmente por la «dictadura» de Francisco Solano López y por el «aislamiento» diplomático y económico de Paraguay. La victoria de la Triple Alianza colaboró para que esa imagen marcara las décadas siguientes.

En el siglo XX, esa imagen difundida por la Triple Alianza comenzó a ser bastante cuestionada, principalmente por los intelectuales conocidos como revisionistas. El «atraso» de Paraguay continuó siendo destacado por los revisionistas, pero con una diferencia importante: el «atraso» pasó a ser visto

como una herencia dejada por la guerra y por la Triple Alianza, a la cual responsabilizaron por el enfrentamiento.

Lo que llama la atención en la propaganda stronista es la forma en que intentó articular esa polisemia que existe en torno del «atraso» tradicionalmente relacionado a Paraguay. Por un lado, la propaganda hace un cuestionamiento de la imagen difundida por la Triple Alianza, conforme indican las representaciones de Stroessner como heredero de los gobernantes del siglo XIX. Por otro, el «progreso» que la dictadura decía promover en el país se encajaba en el canon defendido anteriormente por la Triple Alianza.

La construcción del «progreso» en la propaganda stronista presenta, como una de sus principales características, un contraste marcado entre la «naturaleza» y la «modernidad», representada por la acción del gobierno. En las imágenes de la «literatura stronista», la «modernidad» estaría venciendo a la «naturaleza», vista como una señal de «atraso» que hasta entonces habría marcado al país.

Ese contraste presenta variaciones. Se observa tanto en la foto de una carretera nueva cortando una densa floresta, como la que ligaba las ciudades de Asunción y Encarnación (Moreno,

1966: 41) (Imagen 16)

[<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-progresso-moreno-1966-41.html>], como en la foto de una carretera en construcción en el medio de un bosque cerrado en la región del Alto Paraná, al este; conforme indica la leyenda , una obra a cargo del Comando de Ingeniería del Ejército» (Moreno, 1966: 197) (Imagen 17)

[<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-progresso-moreno-1966-197.html>]. En esa segunda foto, los tractores en primer plano dotan a la imagen de un «movimiento» que representaría la entrada del país en la «modernidad».

En otras fotos de carreteras, el contraste con la «naturaleza» no está presente o es menos marcado. No obstante, en esos casos, las carreteras parecen representar una victoria apenas inicial contra el «atraso» y el «aislamiento» de ciudades y villas del interior. En esas fotos, encontramos carreteras vacías (Moreno, 1966: 95, 194 y 206) (Imagen 18)

1966: 225) (Imagen 19)

[<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-progresso-moreno-1966-225.html>] marchando hacia un horizonte «vacío»

a ser «construido». Sea en el primer grupo de fotos, con densas florestas, o en este segundo grupo, habría una «obra» a ser concluida, lo que legitimaría la permanencia de Stroessner en el poder.

En el libro de Moreno, otra foto marca de forma más evidente esa «obra» a ser concluida: en ella encontramos una escena rural marcada por dos carretas de bueyes (1966: 291) (Imagen 20) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-progresso-moreno-1966-291.html>]. Así, el conjunto de las imágenes del libro establece un contraste entre una temporalidad «rápida», que el país estaría por conocer con las carreteras, tractores y carros, y otra temporalidad «lenta», representada por la naturaleza, florestas y carretas de bueyes, lo que, según la propaganda stronista, debería ser superado.

La agricultura sería otro elemento que demostraría ese pasaje a la «modernidad». En el libro de Moreno (1966: 46) encontramos, en el primer plano de una foto una fila de tractores seguida de camiones y, al fondo, lo que parece ser un resquicio de una vegetación formada por árboles muy altos (Imagen 21) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-progresso-moreno-1966-46.html>]. Ese retrato de la

«mecanización agrícola», conforme indica la leyenda, sobre todo con los tractores en el primer plano, sería otra señal del «movimiento» rumbo a la «modernidad» que la dictadura decía promover en el país²⁰.

Fotos de plantaciones completan ese contraste entre la agricultura y la «naturaleza». En algunas fotos, con planos bien abiertos e inclusive aéreos, la agricultura predomina en la imagen y parece que está pronta para avanzar sobre los restos de vegetación. (Moreno, 1966: 143, 295 y 304) (Imagen 22) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-progresso-moreno-1966-143.html>]. En su libro, Moreno explicita ese contraste y cita el trecho de un discurso que habría sido pronunciado por Stroessner:

A un año y cuatro meses de Gobierno, hemos impulsado, dentro de nuestras posibilidades, el crédito, y hemos llevados la técnica y la máquina allí donde el hombre y la tierra se complementan como factores básicos de la economía nacional... (en Moreno, 1966: 50)²¹.

Fotos de puentes representan otro elemento importante de la propaganda stronista. Los puentes, sobre los ríos, serían otro ejemplo más sobre el avance de la «modernidad» sobre la «naturaleza y representan una victoria sobre el «aislamiento» tradicionalmente asociado a Paraguay, aislamiento externo e

interno, entre las diferentes localidades del país, a ejemplo de lo que acabamos de mencionar en relación a las carreteras. Anteriormente destacamos, en el libro de Moreno, la foto de Stroessner observando la construcción del Puente de la Amistad. En el mismo libro, encontramos otras dos fotos del Puente de la Amistad, ya concluido. En una de ellas, el puente se destaca en un plano aéreo bien amplio: el puente como una reciente pintura blanca, se destaca sobre las aguas «oscuras» del Río Paraná y el «verde» que marcaba la entonces poco ocupada frontera con Brasil. (Moreno, 1966: 127) (Imagen 23) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-progresso-moreno-1966-127.html>]. Paraguay no dependería más exclusivamente de Argentina para importar y exportar sus productos, que ahora también podrían ser transportado vía Brasil. En la foto, el «movimiento» al sur de las aguas del Río Paraná, contrasta con el «movimiento» este-oeste del puente. Así, esa imagen del puente simbolizaría una doble independencia para Paraguay: en relación a los caminos ofrecidos por la naturaleza, representados por el Río Paraná, e independencia político-económica, en relación a los puertos de Buenos Aires.

La otra foto del Puente de la Amistad, en el libro de Moreno,

se refiere al día de su inauguración. Nuevamente se destaca el contraste entre la «modernidad», representada por el puente, y la «naturaleza», representada por el Río Paraná y por lo que parece ser el fragmento de un árbol en el primer plano de la foto a la derecha (Moreno, 1966: 224) (Imagen 24) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-progresso-moreno-1966-224.html>].

Todavía tratando sobre los puentes, cabe destacar la foto del puente sobre el río Tebicuary en el libro de Moreno (1966: 120) (Imagen 25) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-progresso-moreno-1966-120.html>]. La leyenda de la foto, retirada del periódico colorado Patria del 27 de noviembre de 1960, deja claro como la propaganda stronista presentaba las obras del gobierno como una ruptura con el pasado del país:

De no haber sido por la traición de 1904, este puente habría estado contribuyendo al desarrollo económico del país desde la primera década de este siglo. (...). Pero (...) con el retorno del coloradismo al manejo de la cosa pública, el Paraguay reasumió el hilo de su historia (...). (en Moreno, 1966: 120)²².

Así, consideramos que los puentes, en la propaganda stronista, también representarían la conquista de la «unidad» nacional luego de la inestabilidad que habría predominado en

las primeras décadas del siglo XX. La leyenda del puente sobre el Río Tebicuary apunta lo siguiente:

De su galope alucinante entre revueltas y luchas armadas, nada ha quedado para el inventario del Paraguay grande. (...). Este puente que falta y ahora habrá, es una prueba (...) del momento en que otra vez bajo el signo republicano reverdecieron los lauros de su capacidad creadora y se pusieron otra vez en movimiento los dinámicos resortes de su vocación progresista. (en Moreno, 1966: 120).

Los «edificios» también eran constantemente representados como señales del «progreso» que la dictadura decía promover en el país. La «literatura stronista» trae varias fotos de edificios públicos nuevos o reformados como la Aduana de Puerto Presidente Stroessner, actual Ciudad del Este (Moreno, 1966: 159) (Imagen 26)

[<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-progresso-moreno-1966-159.html>], la Biblioteca Nacional (Moreno, 1966: 84) (Imagen 27)

[<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-progresso-moreno-1966-84.html>], las centrales telefónicas en Asunción y Villa Florida (Martínez, 1978: 345 y 351) (Imagen 28) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-progresso-martinez-1978-351.html>], el «Colegio Experimental Paraguay-Brasil» (Moreno, 1966: 205) (Imagen 29)

[<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-progresso-moreno-1966-205.html>], el «Hospital Central del Instituto de Previsión Social» (Frutos N., 1973; Quell, 1977; Martínez, 1978: 381) (Imagen 30) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-progresso-martinez-1978-381.html>], el «Ministerio de Defensa Nacional» (Moreno, 1966: 89) (Imagen 31) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-progresso-moreno-1966-89.html>], e inclusive la sede principal del Partido Colorado en Asunción «Ministerio de Defensa Nacional» (Moreno, 1966: 76) (Imagen 32) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-progresso-moreno-1966-76.html>], entre otros ejemplos.

Las imágenes destacan la «monumentalidad» de estos edificios, que parecen valer por si propios, independientemente de su función o del servicio público que representan. Ejemplo de eso es la ausencia o inexpresiva presencia de personas en esas imágenes, así como la poca importancia dada a los interiores de esos edificios. Como menciona Julio César Diarte, la «(...) arquitectura en Paraguay previa a la década de 1950 — y más específicamente en la ciudad de Asunción—, se caracterizó por ser una combinación de arquetipos tradicionales

y decoración neoclásica italianizante, conformando una ciudad uniforme y ordenada (...).»(Diarte, 2015: 96). Así, esos «edificios-monumentos» representarían una ruptura con la Asunción «antigua» y «uniforme» y simbolizarían el pasaje para una «modernidad» tan divulgada por la propaganda stronista. Según Diarte, Stroessner pretendía que la arquitectura fuese «(...) un vector de desarrollo hacia un país moderno.» (Diarte, 2015: 104). El autor apunta que arquitectos brasileños participaron de algunos de los principales proyectos arquitectónicos de las décadas de 1960 y 1970, lo que indicaría una «sintonía» de Paraguay en relación al «desarrollo» vivido por los países vecinos.

Otras imágenes de la «literatura stronista» podrían ser destacadas, como, por ejemplo, las fotos de barcos y puertos, esenciales en un país mediterráneo como Paraguay. En la propaganda stronista, esas fotos también representarían la superación del aislamiento tradicionalmente relacionado al país. Sin embargo, los ejemplos anteriores ya nos parecen suficientes para indicar que la dictadura de Stroessner precisó apropiarse de elementos centrales de la historia y de la identidad del país para legitimarse en el poder y contraponerse a los cuestionamientos que existían en la opinión pública, a pesar del

fuerte control que había sobre ella. Las fotos del «progreso», que acabamos de analizar, contribuyeron, también, para la construcción de otro pilar de la propaganda stronista, la «paz».

La «paz».

Mientras que para el «progreso» el énfasis fue colocado, sobre todo, en obras de infraestructura, edificios y en la agricultura, la «paz», parece encontrar su lugar justamente en imágenes que apuntan hacia los efectos «positivos» de la conducción del país. Una imagen que se repite en tres de los libros aquí listados, está en la supuesta relación amistosa y armoniosa que existiría entre el pueblo y el presidente. La multitud aparece «ordenada» y «organizada», con gestos «afectuosos» y de profundo «respeto» para con su presidente, ideas que son reforzadas en las leyendas que acompañan a las imágenes.

El libro de Martínez presenta varios ejemplos que pueden ser incluidos en la hipótesis recién mencionada, sin embargo, destacaremos uno que enfatiza la idea del líder que «se mezcla» con el pueblo. La fotografía aparece en las páginas finales del libro (Martínez, 1978: 457) (Imagen 33) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/a-paz-martinez-1978-457.html>], justamente en la parte que trata de las

elecciones de Stroessner para un nuevo mandato. Vemos a civiles y militares que confluyen hacia la parte central e inferior de la fotografía. En los dos primeros planos de la imagen, donde es posible visualizar a Stroessner, las personas aparecen de espaldas mientras que, en todo el resto de la fotografía, las personas están de frente. A pesar de estar rodeado por todos lados, el presidente no parece correr ningún riesgo, de la misma forma que parece no tener recelo de estar tan próximo del pueblo. La leyenda que dice que «una impresionante cantidad de personas» fue a saludar al presidente, también afirma que fue posible «apreciarse cómo el Presidente Stroessner se confunde con su pueblo.» Probablemente se trata de una foto de un cumpleaños de Stroessner, festejado el 3 de noviembre, fecha que era denominada como «fecha feliz» por sus aliados y simpatizantes.

En el libro de Cristóbal Alberto Frutos N. ésta misma idea se repite también en un momento de elecciones. Existe un esfuerzo para legitimar al gobierno a través del «apoyo» del pueblo. En la representación, el presidente no está de frente al lector, sino que está dirigido al pueblo que en masa lo «apoyaría». La mirada del lector se confronta con la del pueblo allí representado. En aquel momento no era el rostro de

Stroessner el que importaba, el lector ya lo conocía incluso antes de hojear el libro —su rostro está en la tapa—, sino el rostro del pueblo «ordenadamente» reunido, un rostro en singular, casi homogéneo. La leyenda completaba el sentido:

STROESSNER CON EL PUEBLO Y EL PUEBLO CON STROESSNER. Una vez más en las elecciones el pueblo ratificará con su voto mayoritario el deseo de q' el Paraguay siga por los senderos de LA PAZ, EL PROGRESO Y EL BIENESTAR CON EL PRESIDENTE STROESSNER (Frutos N., 1973: 37) (Imagen 34) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/a-paz-frutos-n-1973-37.html>].

Otra imagen que enfatiza esa supuesta proximidad de Stroessner con el pueblo puede ser observada en el libro de Moreno (1966: 107) (Imagen 35) [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/a-paz-moreno-1966-107.html>]. En la fotografía, que parece tratarse de un fotomontaje, Stroessner aparece en un primer plano, en leve diagonal, saludando a un señor que vemos de espaldas en la parte inferior derecha de la fotografía. El apretón de manos es bastante «cálido», sobre todo de parte del presidente que, vestido como civil, mira hacia los ojos del señor que sostiene, con firmeza y con las dos manos, la mano del hombre flaco y anónimo. Enseguida, por detrás, percibimos a niños y varios adultos que observan el gesto «atento» del presidente. El plano

elevado en el cual aparece Stroessner, así como el espacio que ocupa en la composición, hace que éste asuma una escala casi desproporcional en relación a las demás personas allí representadas. Es como si su gesto y su sonrisa lo tornasen «mayor» y más «digno».

Otra idea de «paz» que las imágenes presentan y que puede ser aproximada, o incluso igualada con la de bienestar social, está ligada a la cuestión de la salud. Una imagen emblemática es la fotografía publicada en el libro de Moreno (1966: 306) (Imagen 36)

[<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/a-paz-moreno-1966-306.html>] en el ítem que trata de la salud y la educación. La fotografía parece sorprender en el momento en el cual se le está tomando el peso a un bebé por un equipo de salud. Vemos un hombre de espaldas, tal vez un médico y una mujer al fondo, de frente hacia éste, probablemente una enfermera, ambos de blanco, mientras que una joven madre, con vestido cuadriculado, observa a su hijo saludable que mueve los brazos y las piernas. Todos los adultos en la imagen concentran su atención en el bebé, una probable metáfora del futuro «promisor» del país. Sin embargo, la madre, a pesar de ser involuntario, parece denunciarnos que existe algo de artificial

en la composición: no está cómoda, su cuerpo está rígido, ella parece haber sido inmovilizada para la fotografía. Su incomodidad probablemente sería consecuencia de su inhabitual contacto con la cámara fotográfica o con servicios médicos. Independientemente del motivo, la incomodidad de la mujer indica como esas imágenes eran *construidas*, a pesar de que los nostálgicos de la dictadura las reivindiquen como ejemplos incontestables de las transformaciones que la dictadura habría promovido en el país.

Las representaciones de la «paz» parecen dialogar más directamente con la propaganda de gobiernos como los de Getúlio Vargas (1930-1945 y 1951-1954) en Brasil y Perón en Argentina. Frente a medidas consideradas como autoritarias por la oposición, esos gobiernos buscaron intensificar la «proximidad» con el pueblo y sus «conquistas» económicas. No obstante, en esas imágenes, es importante destacar que el «líder» siempre es colocado en evidencia en relación al pueblo. Tal y como mostramos anteriormente, sea en la conmemoración de la «fecha feliz», en el alto de una tribuna o, incluso, saludando al pueblo, la figura de Stroessner siempre ocupaba un lugar central.

Consideraciones finales.

Es evidente que las imágenes analizadas en este capítulo representan apenas una pequeña parte de la propaganda stronista. Cabe profundizar en el conjunto de esas imágenes, su circulación y los sentidos variados que poseían y adquirirían histórica y culturalmente. De cualquier forma, consideramos que las imágenes de Stroessner, del «progreso» y de la «paz» en la «literatura stronista» se encajan en lo que Lorena Soler llama de «las otras fuentes de legitimidad» (2012: 117) que fueron buscadas por la dictadura stronista, pues articulaban elementos sensibles de la historia y cultura del país a referencias visuales variadas, como la propaganda y política de países vecinos.

Si, por un lado, esas fuentes de legitimidad fueron fundamentales para la duración de la dictadura, por otro, consideramos que reforzaron las contradicciones del stronismo cuando la crisis política y económica se evidenció a partir de la década de 1980. Conforme apunta Lorena Soler, la tentativa de Stroessner de igualarse a próceres como Solano López «(...) tendría que afrontar (...) el proceso de transición a la democracia y su desolada muerte en Brasilia». (Soler, 2012:

136)²³. A pesar de eso, los grupos que reivindican la memoria de Stroessner continúan en acción. Soler recuerda que, en 2012, sectores del Partido Colorado intentaron llevar los restos mortales del dictador para Paraguay, lo que provocó repudio y manifestaciones contrarias por parte de la población.

Bibliografía.

Comisión de Verdad y Justicia (2008). *Informe final anive haguã oiko*. Comisión de Verdad y Justicia, Asunción. Disponible en: <http://www.meves.org.py/?node=page&meves=blob,631,0#/1/>. Consultado en línea: 9 de junio 2015.

Darnton, Robert (1998). *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. Companhia das Letras, São Paulo.

Diarte, Julio César. «Confluencias arquitectónicas Paraguay-Brasil», en: Orué Pozzo, Aníbal (org.) (2015). *Relaciones bilaterales Paraguay-Brasil: sociedad, economía y cultura*. Editorial Escuela de Posgrado Universidad Nacional del Este, Ciudad del Este, pp. 95-132.

Gené, Marcela (2008). *Un mundo feliz: imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955)*. Fondo de Cultura Económica; Universidad de San Andrés, Buenos Aires.

Gené, Marcela; Malosetti Costa, Laura. «Introducción», en: Gené, Marcela; Malosetti Costa, Laura (compiladoras) (2013). *Atrapados por la imagen: arte y política en la cultura impresa argentina*. Edhasa, Buenos Aires, pp. 11-18.

Majluf, Natalia. «De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)», en: *Historica*, 2013, pp. 73-108. Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/viewFile/>
Consultado en línea: 31 jul. 2015.

Malosetti Costa, Laura. «Arte, memoria e identidades nacionales en Latinoamérica», en: *Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos*, 2006, pp. 103-128.

Malosetti Costa, Laura. «El primer retrato de Artigas: un modelo para deconstruir», en: *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 2013, pp. 1-13. Disponible en: <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/3-pdf/Malosetti%20Costa,%20Laura.pdf>. Consultado en línea: 31 jul. 2015.

Martinez, Horacio Escobar (1978). *El presidente Stroessner en el marco de la historia nacional*. Imprenta Militar de la Dirección de Publicaciones de las FF. AA. De la Nación, Asunción.

Moraes, Ceres (2000). *Paraguai: a consolidação da ditadura Stroessner (1954-1963)*. EDIPUCRS, Porto Alegre.

Moreno, Augusto (1966). *La época de Alfredo Stroessner*. Comuneros, Asunción.

Frutos N., Cristobal Alberto (1973). *Stroessner: el presidente de la paz, del progreso y del bienestar*. Asunción.

Nickson, Andrew. «El régimen de Stroessner (1954-1989)», en: Telesca, Ignacio (coord.) (2010). *Historia del Paraguay*. Taurus, Asunción, pp. 265-294.

Roa Bastos, Augusto. «Prólogo de la 1a edición», en: Paz, Alfredo Boccia; González, Myrian Angélica; Aguilar, Rosa Palau (2006). *Es mi informe: los archivos secretos de la policía de Stroessner*. Centro de Documentación y Estudios; Servilibro, Asunción, pp. 25-32.

Quell, H. Sánchez (1977). *Stroessner, el desbrozador*. Instituto Colorado de Cultura, Asunción.

Rodríguez, José Carlos . «Los laberintos de la obediencia. Paraguay 1954/1989», en: *Nueva Sociedad*, marzo-abril, 1991, pp. 49-55. Disponible en: http://nuso.org/media/articles/downloads/1977_1.pdf.

Consultado en línea: 9 de junio 2015.

Soler, Lorena (2012). *Paraguay, la larga invención del golpe: el stronismo y el orden político paraguayo*. Imago Mundi, Buenos Aires.

II. Narrativas sobre arte, política y memoria.

Tránsitos de la materialidad. Visualidad, experimento y política en la obra de Rubén Santantonín

María Elena Lucero*

Resumen:

En la década del sesenta el artista argentino Rubén Santantonín —cuya trayectoria estuvo ligada al Instituto Di Tella— experimentó con diversas materialidades, elaborando una serie de obras tituladas «cosas». En 1965 junto a Marta Minujín organizó *La Menesunda*, una instalación de carácter participativo que generó adherencias y rechazos en un ámbito artístico provocador. Tras el Golpe Militar de 1966 las manifestaciones políticas y culturales se vieron amenazadas, hecho que afectó al propio Di Tella. Desde los Estudios Visuales, se analizará la perspectiva políticamente transformadora de Santantonín, desplegada en las cualidades expresivas de sus producciones artísticas¹.

Palabras clave: Santantonín, visualidad, «cosas», política.

Transits of materiality. Visuality, experiment and policy

in the work of Ruben Santantonín

Abstract:

In the sixties the Argentine artist Ruben Santantonín —whose career was linked to Di Tella institute— experimented with different materialities, producing a series of works titled cosas «things». In 1965 with Marta Minujin organized *La Menesunda*, a participatory installation that generated acceptances and rejections in a provocative artistic scope. After the military coup of 1966 the political and cultural manifestations were threatened, a fact which affected Di Tella itself. The transforming perspective of Santantonín deployed in the expressive qualities of their artistic productions will be analyzed from the Visual Studies.

Keywords: Santantonín, visuality, «cosas», policy.

Antesala.

En el plano político argentino, tras la Revolución Libertadora de 1955 que derrocó al primer peronismo, el gobierno de Arturo Frondizi² auspició inversiones que promovían el desarrollo

económico del país. Como consecuencia de las alianzas entre las subvenciones industriales y las actividades culturales, surgieron el Instituto Torcuato Di Tella en junio de 1958 y las Bienales Americanas de IKA (Industrias Kaiser Argentina) desde 1962 hasta 1966. Frondizi instauró un frente que «incluyese a obreros, empresarios, militares, clérigos, intelectuales, cuyo objetivo sería apuntalar al país hacia el desarrollo, enfatizando la necesidad de una infraestructura que cubriese la Industria básica» (Lucero, 2011: 144). Con el ingreso de capitales norteamericanos mediante acuerdos económicos se originó un avance industrial en las ramas automotriz, petrolera, metalúrgica y química. En 1960 por exigencia de las FFAA (Fuerzas Armadas) se estableció el Plan CONINTES (Conmoción Interna del Estado), una estrategia represiva que permitiría a estas fuerzas amedrentar y reprimir las protestas obreras. Frondizi aceptó que Argentina ingresara en 1961 en la ALPRO (Alianza para el Progreso), un acuerdo firmado por casi todos los países salvo Cuba. Luego del confinamiento del mismo Frondizi en la isla Martín García por parte de los militares, fue nombrado presidente provisorio José María Guido, quien sustrajo autoridad al Congreso Nacional. Se devaluó el peso, y en medio de la crisis los sindicatos comenzaron a percibir el

objetivo de los militares de interponerse al gobierno.

Tras las elecciones de 1963 ganó la UCR del Pueblo (Unión Cívica Radical) con Arturo Illia a la cabeza, iniciando una política de corte nacionalista que disolvió los contratos petroleros con el empresariado extranjero. En medio de un clima confuso se generaron numerosas protestas sindicales y el 28 de junio de 1966 Illia fue apartado de su cargo. En ese mismo año el Golpe de Estado perpetrado por el general Juan Carlos Onganía dejaría al país en manos del poder militar, acontecimiento que desencadenó, entre otras cuestiones, persecuciones políticas³, censura, prohibiciones de libros, periódicos, revistas o diarios de tirada masiva. En el ámbito del pensamiento científico se detonaron pugnas vinculadas al paradigma positivista que predominó durante varias décadas. En el marco de un proceso de transformación que se venía gestando desde 1955, tres investigadores sobresalieron por incentivar los debates en torno a la polémica neopositivismoanticientificismo, inclinándose por este último: Oscar Varsavsky, Raúl Sciarretta y Enrique Marí. Estas discusiones dieron lugar al surgimiento de las llamadas epistemologías alternativas, reflexiones concebidas como nuevos pensamientos epistemológicos donde se abrieron opciones distintas respecto a la producción científica⁴.

Una poética de las «cosas».

Rubén Santantonín (1919—1969) (Imagen 1) [<http://www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/9210>] desarrolló una obra intensa y poco difundida en su momento. Sin una formación académica institucional, se inició en la práctica pictórica en 1943 y realizó en 1958 una muestra individual en la Asociación de Estímulo de Bellas Artes. En aquel momento circulaban imágenes ligadas al informalismo europeo. El uso de materiales como las arpilleras, el yeso o el cartón, se fue extendiendo y Santantonín acudió a este arsenal de elementos para forjar nuevos lenguajes plásticos. A comienzos de los años sesenta expuso en la Galería Van Riel de Buenos Aires (Imagen 2) [<http://www.vanriel.com.ar/>]. Kenneth Kemble mencionó esta exhibición en un artículo publicado en el *Buenos Aires Herald*. Bajo el rótulo de «refinamiento», lo identificaría como un artista de obra interesante, con aproximaciones a los efectos cinéticos y formas de tonos minuciosos: «*that is not spectacular but solid*» (Kemble, 1960)⁵. En 1961 junto a Luis Wells presentó sus «cosas» en la Galería Lirolay (Imagen 3) [http://www.arte—online.net/Notas/Donacion_del_Archivo_de_la_Galeria_Lirolay_a

estimulando la incertidumbre de la mirada mediante aquellos artefactos realizados con cartón, telas, hilos y alambres, suspendidos del techo. En una etapa de efervescencia cultural, fue construyendo una obra cimentada en una búsqueda estética potente e inquietante.

Santantonín advertía las transformaciones y los cambios que se avecinaban en el ámbito estético porteño. En diciembre de 1961 le escribió una carta a su amiga Marta Boto (quien residía en París por entonces) donde mencionaba la existencia de un «gran manto de miedo» que obstaculizaba la acción de lanzarse hacia un estadio plástico radical y audaz: «Hay mucha aventura, muchos errores, pero se siente un latente deseo de romper la inseguridad en Bs. As. (...) Esto es algo borroso, tal vez sea un sueño, tal vez una profecía, quizás el clima esté realmente y yo lo siento» (Santantonín en Giunta, 2004: 163—164). El artista se proponía quebrar esa barrera, terminar con la inercia reinante e intervenir en un momento peculiar de la historia en el arte argentino. Al año siguiente, también en Lirolay, participó de «Collage (13 pintores)», una muestra colectiva efectuada del 19 al 31 de marzo. Sus relieves y construcciones evocaban topografías artificiales, y quizás en esas molduras de cartón podía entreverse aquello que Kemble

había descrito como efectos cinéticos o señales de un cinetismo incipiente, no sólo en los volúmenes matéricos que colgaban sino en los relieves monocromos. Por aquel entonces el crítico argentino Jorge Romero Brest dirigía el MNBA (Museo Nacional de Bellas Artes)⁷, gestión que mantuvo de 1955 a 1963 para luego abandonar y colocarse al frente del CAV (Centro de Artes Visuales) del Instituto Di Tella. En 1962 un grupo de artistas, entre los cuáles se encontraba Rubén Santantonín, le enviaron una carta rechazando la objeción que el Movimiento Plástico Argentino (inclinado hacia la figuración) presentó sobre el criterio de selección de artistas para la Bienal de Venecia⁸. El respaldo a Romero Brest, uno de los jurados, se tradujo en el cuarto ítem del manuscrito: “4º) Que otorgamos nuestro apoyo a quienes desde la función pública realizan una tarea de difusión cultural acorde con las actuales circunstancias históricas, por encima de cualquier partidismo político o estético” (Seguí, et al. en Amigo, 2010: 232). Los artistas escogidos para la prestigiosa XXXI Bienal fueron Antonio Berni, Rómulo Macció, Mario Pucciarelli, Kasuya Sakai, Clorindo Testa, Claudio Girola, Noemí Gerstein y Federico Brook, los cuáles evidentemente en su mayoría (salvo Berni) se direccionaban hacia una estética ligada a la abstracción geométrica, al

informalismo y al neofigurativismo. Estas pujas exteriorizaron las tracciones que cobrarían mayor protagonismo en la avanzada *ditelliana*, donde los itinerarios artísticos adoptaron rasgos estéticos modernizantes. En ese aspecto, había sido fundante el rol de *Ver y Estimar*, revista de crítica artística, dirigida por el propio Romero. Con dos épocas diferenciadas, la primera de 1948 a 1953, y la segunda de 1954 a 1955, esta publicación marcó la antesala de aquellos debates artísticos propios de la posguerra donde irrumpieron las tensiones entre figuración y abstracción. Desde el n° 13, correspondiente al año 1949, la revista incorporaría algunos análisis sobre el arte abstracto y en los n° 14 y 15 se analizó al movimiento concreto en la Argentina, con sus divisiones en Madi⁹ y Concreto¹⁰, hasta entonces poco considerado. Finalizada la publicación en 1955 y como Director del CAV, Romero «diseñará políticas con las que, una y otra vez, pondrá a prueba aquellos programas estéticos que había ensayado desde las páginas de su revista» (Giunta, 2005: 31).

Ver y Estimar fue también el nombre que adoptaron los premios a las artes visuales en los años sesenta durante la gestión de Romero Brest en el Di Tella. Rubén Santantonín participó de los *Premios Ver y Estimar* tanto en 1962 como en

1963, ambas muestras tuvieron lugar en el MNBA. La obra presentada en el Premio de Honor de 1962 constituía un enorme relieve grisáceo y oscuro, con montículos o protuberancias hechas de cartón¹¹. Esas formaciones sinuosas estaban recubiertas con papeles pintados y simulaban semiesferas con volumen. Los espacios intermedios eran inusuales, y estaban surcados por líneas de papel con elevaciones. Su trabajo en el *Premio Ver y Estimar* de 1963 era una especie de construcción curva aunque irregular, determinada por una estructura de alambres y recubiertas por telas tensadas que estaban perforadas. Los pequeños orificios simulaban cráteres, hoyos lunares o algún accidente topográfico en aquel envoltorio oscuro y discontinuo colgado sobre la pared. Se generaban juegos de luces y sombras naturalmente por las proyecciones de esas saliencias sobre la superficie lindante de cada una de las cavidades¹². Santantonín ponía en vilo al espectador porque ofrecía una imagen nueva y desconcertante con un alto nivel de experimentación que se despegaba de las propuestas visuales corrientes en el terreno artístico porteño de entonces. En 1964 escribió «Por qué nombro 'cosas' a estos objetos», un texto que clarificaba su posición estética y conceptual, y donde principalmente señalaría las diferencias

entre objeto y «cosa»:

Hay algo en el objeto que hace que el hombre se sienta enfrentado por él. Como si lo mirara, rodeara o juzgara. Es la sensación producida por la presencia fría, inabordable del objeto. Carente de todo indicio humano, hay algo que no se puede soportar en los objetos, algo que queda siempre separado del hombre, como si los objetos fueran indiferentes testigos de su intento ineficaz de penetrarlos (...) Así veo a los objetos, encerrados en sí mismos, en su existencia para sí. En cambio pienso a la COSA como superación del objeto en el sentido en que esos mismos objetos, fríos y herméticos, animados por la inevitable pasión humana, se transforman en COSA. Es superación del objeto en la medida en que permite ser concebida como objeto vivido ya por el hombre, penetrado y hasta modificado por su apasionado merodeo indagatorio. Frente a la COSA el hombre no se siente tan desubicado, extraño y frenado como frente a los objetos, porque parece no estar ante el mortificante silencio de los testigos.

La COSA como preocupación artística del problema, es el acontecer del objeto. ACONTECE gracias a esa vida que le prestamos al concebirlo como COSA. Pues en tanto le quitemos la adhesión que ese préstamo implica, volverá a ser objeto irremediabilmente. Entiendo a la COSA como la prevalencia de lo humano sobre los objetos, la poesía vital del objeto.

Esta nueva plasmación debe ser concebida como COSA, en singular, pues así alcanza la significación buscada: la COSA entendida como expresión. No debe ser interpretada como «un arte de las cosas», lo que haría suponer en cierto modo un arte-reflejo. Ni ser tomada como la mera colocación de objetos en el mundo, pues aspira a lograr el desdoblamiento del hombre en las cosas (...)

Nombro COSAS a estos objetos, porque si los nombrara objetos los colocaría en el campo de la objetividad y en cambio deseo que no salgan del campo de la cosidad, el único en el que pueden actualmente alcanzar sentido artístico.

Las reflexiones del artista sobre la creación estética eran de corte analítico y filosófico, tendientes a redefinir lo que propagaba toda imagen. Su lectura sobre la visualidad de las obras que producía pivotaba en la revelación de la «cosa», abriendo un programa teórico que consolidaba dimensiones ontológicas desde una perspectiva personal y genuina. Si el objeto anulaba la emotividad y el contenido subjetivo, la «cosa» —en tanto superación del objeto— devolvía la experiencia vital justamente porque estaba atravesada por la acción del hombre. La cosidad que describe en relación al constructo plástico remitía no solo a la intervención humana sino a un exceso matérico (captado en los cúmulos de texturas y superficies rematadas) que anulaba la figuratividad o la representación mimética. La sumatoria de núcleos, aglutinaciones o corpúsculos varios insinuaban cierta materialidad primitiva.

Desde este punto de vista es necesario considerar las observaciones de Jorge Romero Brest (1969), quien ubicaba a Rubén Santantonín como uno de los precursores del pop en nuestro país. Romero entendía que en Argentina el pop—art

surgió de un modo diferente a lo ocurrido en los Estados Unidos, ya que desde el inicio los artistas argentinos fueron creadores de objetos, naturalmente. El aporte nacional cobró visibilidad cuando por 1961—62 Santantonín comenzó a elaborar sus «cosas» y Marta Minujín (Imagen 4) [<http://www.marta-minujin.com/>] sus cuadro—objetos (Imagen 5) [<http://www.museocastagnino.org.ar/coleccion/minujin.html>] con planos que ganaban al espacio, y sus cartones y colchones (Imagen 6) [<http://www.mnba.gob.ar/por/obras/7792>]. Según Romero Brest, la retórica de Santantonín (tal como se observa en el reciente escrito de 1964) se identificaba aún con rasgos románticos e idealistas: “Lenguaje todavía romántico de quien no pudo superar las pasiones y finalmente quedó encerrado en la COSA, sin comprender el nuevo contexto humano que crean los objetos, pese a su aparente frialdad” (Romero Brest, 1969: 71). Más allá de estas observaciones, es difícil de encasillar la obra de Santantonín dentro de categorías establecidas, y hasta puede discutirse si se lo incluye o no en la línea fundadora del *pop* en Argentina. Su producción se inclina hacia la contemplación silenciosa que lleva a meditar sobre la propia existencia ontológica.

Institucionalización y renovación artística.

El rol del Instituto Di Tella fue emblemático para el proyecto desarrollista de una Buenos Aires que pretendía innovar en asuntos culturales. El 22 de junio de 1958 uno de los hijos de Torcuato, Guido, inauguró la Fundación Torcuato Di Tella. El Instituto, dirigido por Enrique Oteiza, había iniciado sus gestiones en el primer piso del MNBA. Tanto Guido Di Tella como Jorge Romero Brest estaban preocupados en «sacar al arte argentino de su aislamiento e incorporarlo al mundo internacional» (Giunta, 2004: 147). Luego de su cargo en el Museo, Romero Brest asumió la organización del CAV, cuyos objetivos eran: «1. Contribuir a la promoción y difusión de las artes visuales; 2. Desarrollar contactos con centros extranjeros similares. Dichos propósitos reflejaban las teorías de modernización que influyeron en el pensamiento de Di Tella y Oteiza en esa primera época» (King, 2007: 69). En 1960 se celebró el primero de los Premios¹⁴ para el cual se designó en calidad de jurado al teórico italiano Lionello Venturi. En las versiones siguientes (donde ya se distinguieron los galardones Nacionales e Internacionales) serían convocados para desempeñarse también de jurados a investigadores reconocidos como Giulio Carlo Argan, Lawrence Alloway, Clement Greenberg

o Pierre Restany. En 1963 el CAV funcionaba en la sede de calle Florida, cuyo local sería el epicentro de numerosas actividades artísticas hasta el fin de su funcionamiento. En ese mismo año Rubén Santantonín, además de ser invitado a la VII Bienal de Arte de São Paulo, participó del Premio Nacional Di Tella. En el texto de catálogo, el artista detallaba su experiencia actual frente a un escenario artístico cambiante y acelerado:

Creo habitar una circunstancia artística cuyas raíces desconozco, cuya explicación no he podido formularme nunca, porque constaté siempre que cada explicación infligía una herida de muerte a algo. Nunca pude entender del todo este empecinado hacer con las manos lo que se imagina con la mente, lo que se ansía con el espíritu. Concluí siempre por aceptarlo como un hecho insólito, paradójico, pero con una fuerte convicción en sí mismo (...) Porque amo a mi tiempo así, como es, cruel, descarnado, frenético, precario, pero verídico. Lo amo porque está probando que puede existir con el no-juicio, en el desvalor, ardientemente, aceptando su realidad, la realidad del dolor nuevo de mi tiempo (...)

Santantonín, Mayo 1963 (Kemble y Santantonín, 1963: 58-59)¹⁵

Sus afirmaciones se enfocaban en las ideas de precariedad, aceleración, precipitación y hasta crueldad. Aquellos tiempos vertiginosos demandaban estar atento a los requerimientos del momento, a la secuencia rápida de acontecimientos, reuniones,

proyectos grupales y a las transformaciones del trayecto estético personal. Más tarde, y como parte de la febril actividad del Di Tella, Santantonín integró junto a otros artistas la exposición *New Art of Argentina* en el Walker Art Center de Minneapolis del 9 de septiembre al 11 octubre de 1964. Durante el siguiente año, se llevaría a cabo una de las producciones visuales que mayor detonación y escándalo produjeron en el contexto local, *La Menesunda* (Imagen 7) [<http://www.vivodito.org.ar/node/104>]. Esta ambientación gigantesca fue ideada por Marta Minujín y Rubén Santantonín, y contó con la colaboración de Pablo Suárez, David Lamelas, Floreal Amor, Rodolfo Prayón y Leopoldo Maler. Con una concurrencia numerosa que acudió a la sede del CAV desde el 18 de mayo al 6 de junio de 1965, este *environment*, tal como lo definió John King «estaba configurado por una serie de situaciones donde los espectadores se internaban en túneles iluminados por neón para encontrarse con televisores, dos personas en la cama, un maquillador y un ventilador que movía papeles de colores» (King, 2007: 104). *La Menesunda* (palabra que remitía a confusión) estaba poblada de objetos, artefactos e instalaciones, un engranaje que desmantelaba la noción convencional de «obra de arte» invitando a los asistentes a

experimentar diferentes sensaciones, visiones y percepciones en tiempo real. Con el tiempo, quien quedaría para el público masivo como referente central de esta puesta en escena — posiblemente por sus controvertidas apariciones— fue Marta Minujín, pese a la injerencia vital del mismo Santantonín, quien no obtuvo tal reconocimiento¹⁶.

El Onganiato irrumpió en 1966 y el Di Tella era observado con desconfianza, como un sitio atestado de muchachos pelilargos y sospechosos de propagar ideas ligadas a la izquierda política. No obstante y pese al clima hostil y autoritario que se vivenciaba en aquel momento, las exhibiciones, conciertos y obras teatrales del Instituto prosiguieron. Las propuestas estéticas ingresaron en una condición cada vez más efímera al punto tal que en 1967 se suprimió el Premio Nacional para dar lugar a las *Experiencias visuales* 1967¹⁷, las que enfatizaron los procesos más que los resultados plásticos. El mismo nombre de «experiencias» remitía al carácter transitorio de los trabajos, cualidad que quedaría expuesta tanto en el tipo de producción como en la temporalidad de los trabajos. En palabras de Romero Brest, «con la palabra 'experiencia' se quiere acentuar el aspecto potencial de la creación, como instrumento del conocer y no

como mero antecedente del conocimiento, según se lo venía concibiendo teórica y prácticamente desde milenios». Este ejercicio conceptual subrayaba «la conciencia de imaginar en vez de la conciencia de la imagen» (1969: 90), instaurando una modalidad más acorde a los cambios continuos en el arte. El hecho condujo a su segunda versión, las *Experiencias 1968*¹⁸ caracterizadas por un fuerte tono político de denuncia que culminó con el retiro de obras del recinto del Di Tella por parte de los artistas y la posterior destrucción de las mismas en la calle¹⁹.

Simultáneamente tuvieron lugar las Bienales Americanas de Arte en Córdoba, otra arista cultural entrelazada con las políticas de internacionalización de la Argentina en los años sesenta. Sus tres versiones transcurrieron en 1962, 1964 y 1966, siendo ésta última la edición que finalizaría el ciclo, antes de que las Industrias Kaiser (que se habían instalado en 1955) se retirasen del país. Las Bienales se forjaron en el marco de un proyecto de país que intentaba el desarrollo tecnológico en todos sus planos. La inversión de capitales norteamericanos tenía como objetivo estimular la producción industrial pero también sostener estrategias de penetración en mercados de América Latina. Estos intereses invadieron el campo de la

cultura a los fines de propiciar determinados valores simbólicos que impedirían el arraigo del comunismo, ideología rechazada por los Estados Unidos en el marco de la Guerra Fría y de la Revolución cubana. La convocatoria a estos eventos estuvo dirigida a artistas latinoamericanos, lo cual marcó un eje en las decisiones organizativas, apuntando al intercambio y al reconocimiento de las artes entre ambos países. La política empresarial de las IKA, si bien apostaba a la inversión en cultura, no dejaría de lado el interés ideológico que pronto se hizo evidente en «la necesidad de encontrar en el arte como actividad espiritual, una forma de ocupar el espacio social, que de otra manera quedaba librado a las fuerzas del comunismo» (Rocca, 2005: 57).

Visualidades.

La complejidad visual de la obra de Rubén Santantonín posibilita la apertura de una multiplicidad de observaciones desde lo metodológico y conceptual. En ocasiones se ha señalado el carácter inclasificable de sus construcciones espaciales y las divergencias establecidas tanto con las manifestaciones visuales de la «Otra Figuración» de principios de los sesenta (Imagen 8)

[<http://luisfelipenoe.com/exposFiguracion-e.php>] como del grupo que integró «Arte Destructivo» en 1961²⁰. A partir de conceptos provenientes de los Estudios Visuales señalaremos otras lecturas posibles, pivotando en la cualidad expresiva y politizante de la visualidad derivada de estas «cosas». En principio es necesario recordar que en los Estudios Visuales la palabra «historia» (en el caso de la historia del arte) es reemplazada por la de «cultura», perfilando un aspecto contextualizado, politizado y con una fuerte inserción en lo social. Como observó Anna María Guash (2003), los numerosos libros, antologías o publicaciones en torno a la cultura visual han originado una serie de debates en torno a la misma historia del arte, la estética, el cine, la literatura o la antropología visual, hecho que destaca la irrupción de nuevos puntos de vista en el contexto de las imágenes actuales. Keith Moxey (2009) ha mencionado que en estos debates se incorporan y analizan artefactos de la cultura visual, los cuales conllevan distintas tipologías de percepción y determinadas visualidades generadas por esos mismos objetos. Es decir que aquellas entidades o materialidades excluidas de los análisis de tipo estético —rechazos de los que podríamos encontrar buenos ejemplos en el pensamiento de Adorno sobre la industria

cultural— ingresarían a la esfera de interés de los Estudios Visuales. La problematización del carácter estético de los objetos se erige como un eje fundamental de estas preocupaciones teóricas, encauzándonos hacia la pregunta sobre cuál sería el rasgo capaz de diferenciar entre obra de arte y objeto cotidiano, si es que realmente posee validez el interrogante. «Sin lugar a dudas, los objetos (estéticos/artísticos o no) producen unas sacudidas en los sentimientos y trasladan una carga emocional que no pueden ser pasadas por alto» (Moxey, 2009: 8). Las emotividades a las que se refiere el autor subrayan el valor de interpelación que los entes engendran en la vida social y están salvaguardadas en la misma presencia de los objetos. En la actualidad se privilegia la presencia del objeto visual y el modo en el que se compromete con el observador, «nos pide atender al status de la imagen como una *presentación*» (2009: 9). Si bien dentro de los Estudios Visuales encontramos líneas diferenciadas (la defensa de la presencia física del objeto y su naturaleza, vía Mitchell, o el señalamiento del potencial ideológico de la imagen a través del mensaje, como lo presupone Mirzoeff, una perspectiva más bien ligada a los *cultural studies*) en este análisis nos concierne tanto la materialidad que demandan las «cosas» de Santantonín

como el semblante ideológico y comprometido de sus trabajos con la vida existencial humana.

Respecto a los argumentos que organizan la circulación y percepción de las cosas en la sociedad, Arjun Appadurai ha aportado búsquedas substanciales. Si bien su razonamiento se focaliza en las mercancías, esto es, objetos con valor económico, desentraña ciertos aspectos sobre las modalidades en que las cosas (en tanto imágenes) intervienen en la cotidianidad. Los tipos de análisis que este autor ha desarrollado exploran cosas específicas o grupos de cosas que transitan ámbitos culturales e históricos, siendo que las cosas inscriben sus significados en las formas, los usos y las trayectorias. La noción de «cosas en movimiento» instala un debate acerca de cómo estos imaginarios «iluminan su contexto social y humano» (Appadurai, 1991: 19). En ese sentido, las mercancías constituyen la sustancia fundamental de la cultura material de una sociedad y difieren de los productos, objetos, bienes o artefactos, postulando una manera peculiar de sociabilidad determinada por el intercambio (sin perder de vista que están intrínsecamente ligadas al plano financiero). Las mercancías pueden ser leídas en clave intercultural e histórica, lo que les devuelve su valoración social. Como integrantes de

una categorización general de las cosas, también inciden en la generación de una visualidad expandida. Para ir más allá de la observación de Appadurai, retengamos la noción de visualidad. Concebimos a las visualidades como los efectos promovidos y desplegados por la experiencia perceptiva en relación a figuras, las cuales perfilan las significaciones sociales y culturales generadas a partir de las diversas lecturas de imágenes que recorren el espacio cotidiano. Entonces, ¿qué sucede cuando las «cosas» se deslizan entre horizontes ambiguos, entre la materia sustantiva y sus repercusiones filosóficas, eludiendo el intercambio mercantil? La visualidad que surge de esta materialidad artística adopta otro camino. Las «cosas» de Santantonín no solo se alejan del concepto de objeto tal como lo aclaró el artista en sus escritos personales (por considerar al objeto un ente carente de humanidad y subjetividad). Tampoco pueden compararse con la cosa inserta en la circulación social habitual o financiera, por supuesto si obviemos el valor que podían adquirir las piezas en el mercado artístico.

La mayoría de las producciones de Rubén Santantonín a partir de 1961 potenciaron un conjunto de mecanismos plásticos que remitían sin duda a aquellos desbordes de la sustancia, a materialidades impuras y sugerentes, a fluidos, a

ensamblados precarios. Más que una propuesta alineada con las experiencias de posguerra ligadas al informalismo, la poética de Santantonín fue un eslabón canalizador de las experiencias objetuales del Di Tella. En la repetición de montículos o formaciones extrañas, estas «cosas» configuraron un cuerpo de obra inédito y difícil de categorizar. Una excrecencia es un crecimiento, carnosidad o bulto que supura como resultado de un proceso anormal. La extrañeza visual que aludía a situaciones orgánicas o biológicas atribuía significados específicos en un triple sentido: enarbolando una cualidad anti—económica y vulnerable, poniendo en discusión los valores estéticos de la cosidad y reforzando el sentido poético—político de la obra. En primer lugar, en las «cosas» se exaltaba una apariencia anti—mercantil, predominando (especialmente en las obras de mediados de los sesenta) un tipo de materialidad frágil, precaria, en crisis. El resultado visual de estas obras cobraría fuerza porque se distancian de los canales de circulación habitual sin pertenecer a la forma-mercancía. Segundo, si consideramos la problematización del tono estético que nos propone Moxey, aquí la entidad visual evita una apariencia plástica convencional y obtiene un perfil poco atractivo o seductor, más bien congruente con el remanente

excluido de los desperdicios que con los enunciados plásticos instituidos. Tanto en las pinturas de Antonio Berni o en los objetos del grupo de «Arte Destructivo» se utilizaron desechos. Y también Lucio Fontana intervino la materia de modo agresivo, como en su *Concetto spaziale, La fine di Dio* de 1963 (Imagen 9) [<http://www.domusweb.it/en/art/2012/06/14/lucio-fontana-em-ambienti-spaziali-em-.html>]. Pero en el caso de Santantonín la situación era diferente, sobre todo por la denominación de «cosas» que adoptaron sus producciones. En la invitación a imaginar desde estos cuerpos amorfos e inclasificables se consolidaba una visión utópica transferida, habilitando una vía sensorial que iba desde el arraigo tangible, corpóreo o prosaico hacia el acceso mental, y donde las excrecencias invitaban a la expansión y a la propagación. Dotadas de una vida propia, en términos de Moxey, estas obras asumían un sitio ontológico²¹, tanto por la visualidad, esto es, los efectos que producían, como por los tamaños que invadían el entorno. En tercer lugar, en estas obras subyacía un perfil politizante, transformador, existencialista y humanitario. Las *Mordazas* de 1962 (Imagen 10) [http://cvaa.com.ar/01sigloxx/05_14_objeto.php]²² no eran meras abstracciones sino interpelaciones que procedían desde lo sensible. Apretar, sostener, estirar, acallar. Encarnaban

estructuras icónicas que liberaban interrogantes sobre la existencia humana.

En la producción de Santantonín (y su visualidad implícita) se irradia otro de los puntos fuertes que ocupan a los Estudios Visuales, la condición existencial de las imágenes²³ que, en este caso, alcanzaba un valor político. Justamente por ser nominadas «cosas» es que estas obras nos plantean cuestionamientos acerca de cómo deberían ser estudiadas, si como cosa circulante que acarrea una instancia temporal y perceptible, o como producción de arte. En 1965, el mismo año en que se exhibió *La Menesunda*, Santantonín quemó toda su obra. De hecho, sus trabajos han sido reconstruidos (por ejemplo, por el artista fallecido Oscar Bony) e integran actuales colecciones nacionales de arte. Siguiéron años agitados, atravesados por situaciones de conflictos políticos y de contingencias económicas. En el Di Tella, las *Experiencias 1968* marcaron un quiebre patente entre los artistas y el Instituto. Hacia 1969 se intentaron repetir, pero una trama compleja y diversa de motivaciones entre las que se encontraban las amenazas militares y la crisis económica de las industrias conllevaron al cierre de los Centros. También en ese año fallecía Rubén Santantonín, un artista penetrante, creador de

dispositivos estéticos y conceptuales inquietantes que agitaron la concepción existencial de la vida, en sintonía con una visión de lo efímero, fugaz y provisorio.

Bibliografía:

Appadurai, Arjun (1991): «I. Introducción: La mercancía y la política del valor», en: Appadurai, Arjun. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Grijalbo, México, pp. 17-88.

Elkins, James (2010): «Un seminario sobre la teoría de la imagen», en: *Retóricas de la resistencia, Revista Los Estudios Visuales en el Siglo 21*, N° 7, enero 2010. CENDEAC, Murcia, p. 149.

Giunta, Andrea (2004): *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Paidós, Buenos Aires.

Giunta, Andrea (2005): «Introducción. Ver y Estimar. Una revista, una asociación», en: Giunta, Andrea y Laura Malosetti Costa (compiladoras), *Arte de Posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Paidós, Buenos Aires, pp. 19-33.

Guasch, Anna María (2003): «Un estado de la cuestión», en: *Los Estudios Visuales en siglo 21, Revista Los Estudios Visuales en el Siglo 21*, N° 1, diciembre 2003, CENDEAC, Murcia, pp. 8-16.

Kemble, Kenneth (1960): «Primitive Art Comes Into the Open», en: *Buenos Aires Herald*, 5 de setiembre de 1960. [en línea] Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston. Consultado en línea (20 de abril de 2014).

Kemble, Kenneth y Rubén Santantonín (1963): «Rubén Santantonín», en: *Premio Internacional de Pintura*, Catálogo de Exhibición, Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella, 1963, pp. 58-59. [en línea] *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston*. Consultado en línea (20 de abril de 2014).

King, John (2007). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del '60*. Asunto Impreso, Buenos Aires.

Lucero, María Elena (2011): «Producciones científicas y prácticas artísticas en los '60: intercambios, fricciones y paradojas en el campo cultural argentino», en: *Revista de Epistemología y Ciencias Humanas*, Nº 3, Rosario, pp. 143-155, [en línea] <http://www.revistaepistemologi.com.ar/biblioteca/10.Produccion>

Consultado en línea (20 de abril de 2014).

Luzzani, Telma (1986): «Los últimos esperanzados», en: *Tiempo Argentino*, 13 de julio de 1986 [en línea] *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston*.

Consultado en línea (9 de mayo de 2014)

Morero, Sergio et al. (1996): *La noche de los bastones largos. 30 años después, Documentos Página/12*, Buenos Aires, 1996.

Moxey, Keith (2009): «Los estudios visuales y el giro icónico», en: *Puntos de suspensión...*, *Revista Los Estudios Visuales en el Siglo 21*, N° 1, enero 2009, CENDEAC, Murcia, pp. 7-27.

Rocca, Cristina (2005). *Las Bienales de Córdoba en los '60. Arte, Modernización y Guerra Fría*. Editorial Universitas, Córdoba.

Romero Brest, Jorge (1969). *Arte en la Argentina. Últimas décadas*. Paidós, Buenos Aires.

Santantonín, Rubén (1964): «Porque nombro 'cosas' a estos objetos», en *Cosas*, Catálogo de Exhibición, Buenos Aires: Galería Lirolay [en línea] *Documents of 20th-century Latin*

American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston. Consultado en línea (9 de mayo de 2014)

Seguí, Antonio *et al.* (2010): «Carta al Director del MNBA, profesor Jorge Romero Brest», en: Amigo, Roberto, Silvia Dolinko y Cristina Rossi, *Palabras de artista. Textos sobre arte argentino, 1961-1981*. Fondo Nacional de las Artes/Fundación Espigas, Buenos Aires, pp. 232-233.

*Edgardo Antonio Vigo y el «poema-processo»:
visualidad y participación en Latinoamérica durante los
años sesenta*

Ornela Soledad Barisone*

Resumen:

En el contexto latinoamericano de los años sesenta, se evidenció la conciencia de la visualidad como construcción social (Bal, 2003). Esta visualidad estuvo mediada por la participación como estrategia y la construcción de experimentos poéticos de los agentes intervinientes en el campo cultural argentino y brasileño. Estos experimentos, produjeron conscientemente el desplazamiento de la obra de arte como objeto único e irrepetible, el libro como soporte bidimensional, la lectura como decodificación, el lector como agente pasivo y el artista como autor hacia la obra como objeto transformable, el libro como objeto tridimensional (aproximándose a la escultura), el lector como participante-coautor, la lectura procesual. Por ello, analizamos las modalidades que adquirió la participación en los postulados del poema-processo carioca e indirectamente los contactos de este movimiento con el artista argentino Edgardo

Antonio Vigo.

Edgardo Antonio Vigo and «poema-processo»: visuality and participation during the sixties in Latin America

Abstract:

It has been noted that, during the Latin american 1960's context, visuality (Bal, 2003) became a social construction. This visuality was mediated by participation as a strategy, and also by poetics experiments on behalf of agents in Argentinian and Brazilian cultural field. Those experiments produced a conscious displacement of art work as a unique and unrepeteable object, of book as a two-dimensional stand, of reading as decoding, of the reader as a passive agent and of the artist as an author towards the art work as a changeable object, to book as a three-dimensional object (approaching to sculpture), to the reader as an active participant and co-author of evolving reading. That is why we analized the different modalities that the participation had during the «poema-processo» from Río de Janeiro (Brazil) and also, the different contacts that this movement had with the Argentinian artist Edgardo Antonio

Vigo.

En el contexto latinoamericano de los años sesenta, se evidenció la conciencia de la visualidad como construcción social (Bal, 2003). Esta visualidad estuvo mediada por la participación como estrategia y la construcción de experimentos poéticos de los agentes intervinientes en el campo cultural argentino y brasileño. Estos experimentos produjeron conscientemente el desplazamiento de la obra de arte como objeto único e irrepetible, el libro como soporte bidimensional, la lectura como decodificación, el lector como agente pasivo y el artista como autor hacia la obra como objeto transformable, el libro como objeto tridimensional (aproximándose a la escultura), el lector como participante-coautor, la lectura procesual.

En ese contexto, el espectador adquirió un rol en el que la visualidad podía ser considerada un constructo social que incluía a la física del ojo (visión) y que, además, no era pura porque estaba atravesada no sólo de imágenes sino también de textualidades (Bal, 2003). La perspectiva de los estudios visuales contribuiría a expandir este campo en formación. Dos textos tomados como punto de partida para determinar las modalidades de participación son *Participation* (2006) y *Artificial*

Hells: Participatory Art and The Politics of Spectatorship (2012) de Claire Bishop, quien observó dos aproximaciones dominantes de la participación en el arte: como provocación disruptiva, intervencionista y de autor (negativa, por ejemplo, en las vanguardias de principios del siglo XX) o como construcción, superación y anonimato por instar a la creatividad colectiva (positiva). Según Bishop: «The issue of participation becomes increasingly inextricable from the question of political commitment» (2006: 11).

Bishop (2006) presentó una selección de textos críticos con una marcada tendencia al postestructuralismo francés, los cuales abordaron la dimensión social de la participación, antes que la visión del espectador individual. Además, incluyó una selección de estrategias realizadas por artistas (por ejemplo la correspondencia entre Lygia Clark y Hélio Oiticica) y posiciones curatoriales recientes. Los años sesenta se caracterizaron como un «participatory impulse» a partir de tres ejes. Sin embargo, la intención de la autora fue establecer una articulación entre esos años y las prácticas artísticas actuales sobre las que se organizó la participación: la *activación*, o sea, la creación de un sujeto activo (participación física y simbólica), desde la autoría frente a la creatividad colaborativa y desde la comunidad (es decir, la

percepción de la crisis en la comunidad y la responsabilidad colectiva) (Bishop, 2006: 11-12). De acuerdo a este esquema, las producciones de Vigo y del grupo «poema-proceso», aquí trabajados, consideraron principalmente las dos primeras opciones (activación y creatividad colaborativa); aunque en el caso de Vigo estas adopciones oscilaron porque siguieron ligadas al carácter artesanal en el que era evidente la impronta autoral.

Vigo y la sistematización genealógica de la novísima poesía

En 1970, Edgardo Antonio Vigo escribió un artículo titulado «La vanguardia poética. Desde la poesía-proceso a la poesía para realizar» en el cual proponía un *continuum* entre las experiencias de la novísima poesía (aglutinadas en torno a las prácticas de poesía visual), partiendo de la noción de participación como «fenómeno contemporáneo». Para Vigo, en estas prácticas de «participación-condicionada», el artista se situaba frente al «estatismo contemplativo», destruyendo «el concepto de objeto intocable, misterioso, fuera del contacto de nuestros sentidos».

Además, en *De la poesía proceso a la poesía para y/o realizar* (1970a), Vigo había señalado el escenario de la

novísima poesía destacando el pasaje de la *cosa* al armado y del armado a la realización del poema. Esta posición había sido pensada por él mismo en términos de «estética de la participación» (1970a). El «poema para y/o a realizar», estaba basado «en la solución de una participación activa para llegar a la activación más profunda del individuo: la realización por él del poema» y el poeta ya no era un armador, sino un «constructor». Esto develó la relevancia que había adquirido, para Vigo, el espectador artístico en su rol activo y participativo: «La posibilidad del arte no está ya sólo en la participación del observador sino en su activación-constructiva, un arte a realizar (...) que quemó las divisiones de los géneros heredados y que va a la meta de la integración total» (1970:9).

La aspiración marxista del invencionismo argentino de la década del cuarenta como transformación de los hombres y representada en los objetos contruidos, la invención como categoría estética y política de intervención (Pérez Barreiro, 2007; Crispiani, 2011; García, 2011), mutó hacia la creación integrativa (Barisone, 2015) y colaborativa. Edgardo Vigo propuso un cambio en los modos de nombrar (Vigo: s/d), modificando la calificación de los hacedores (artista por proyectista, realizador, armador, constructor), los modos de

exhibición de los productos (presentación antes que exposición) y los productos mismos (los objetos, las cosas, los múltiples ante la conclusiva obra de arte de ejemplar único).

En este contexto, la propuesta de Vigo consistió en unificar tendencias dentro de Latinoamérica y Europa de la novísima poesía experimental durante los años sesenta.

El «poema-processo»

La historia del grupo poema-proceso inició en Brasil en 1967 hasta 1972, principalmente en un contexto de represión militar. En 1967, contaba Álvaro de Sá en «*Poema/processo: Contribuição à vanguarda*» (35) que se realizó la primera exposición del grupo en la Escola Superior de Desenho Industrial de Río de Janeiro y Natal (Sobradinho) con el lanzamiento de la revista *Ponto 1*. Algunos de sus integrantes más representativos fueron Álvaro de Sá, Moacy Cirne, Neide Dias de Sá, Wladimir Dias Pino, Anchieta Fernandes, entre otros; aunque el grupo tuvo vigencia en diversos sectores de Brasil.

El poema semiótico de Wladimir Dias Pino (*A Ave y Solida* de 1956), fue un precedente para la producción del poema

proceso en Brasil. En el caso del poema semiótico la palabra era reemplazada por figuras o íconos ordenados serialmente, acompañados de un código lingüístico traductor. Los textos del grupo poema-proceso aparecieron en las revistas editadas por ellos; mientras que el manifiesto *Proposição*, elaborado por Dias Pino y Álvaro de Sá, fue publicado en el diario *O Sol* durante diciembre de 1967. Este manifiesto también se incluyó en el texto de Días Pino de 1971, cuyo título era *Processo: linguagem e comunicação* (1973). En diciembre de 1972, apareció el *Manifesto de encerramento do Poema/Processo*, incorporado en la edición de Días Pino de 1973 consultada. La publicación inicial de «*Parada-opção táctica*», se realizó en el artículo de Moacyr Cirne denominado «*Poema/Processo e projeto ideológico*» (1972).

El proceso indicaba el desencadenamiento crítico de estructuras siempre nuevas. En este punto, la utilización de la noción de estructura distaba del estructuralismo y de la concepción más hermética de estructura del concretismo paulista porque, para el poema proceso, estas estructuras mantenían en el proceso una relación dinámica entre sus componentes que daba cuenta de un continuo espacio temporal. Por el contrario, en una interrelación estructural, los

elementos interactuaban estáticamente. Para el grupo, cada proceso encerraba un procedimiento de interacción dinámica; por tanto producía un acto y una transformación. La acción mostraba las variaciones formales y el aprovechamiento de las probabilidades dentro de lo individual, que marcaban el estilo y la manipulación del proceso y desencadenaba invenciones que conformaban el contra-estilo.

Para el poema-proceso, las posibilidades de los signos no verbales se exploraban planificadamente; no sólo se presentaban como combate al signo verbal. En este sentido, la activación promovida por el grupo era constructiva; el proceso mismo suscitaba, además, la autosuperación del poema. Éste, como una pila, se gastaba, conforme sus posibilidades iban siendo exploradas. Por eso, los integrantes del grupo estaban interesados en las versiones que aseguraban las admisiones previas y los excesos (De Sá y Mendonça, 1983: 213) por parte de un «nuevo lector productivo que deja de ser un espectador pasivo para tornarse un explorador de las probabilidades del proceso» (Moacyr Cirne en De Sá y Mendonça, 1983: 214). En este contexto, las versiones y los objetivos finales del acto que desencadenaban los procesos en la construcción del poema eran abiertos y, con ellos, el poema proceso resolvió la

contradicción entre la reproductibilidad de la obra de arte (objeto de consumo estudiado por Walter Benjamin) y la creatividad. Ambos elementos formaban parte de una propuesta participativa ligada, como se dijo, a la activación y a la creatividad colaborativa.

Finalmente, la noción de versión fue divulgada por primera vez por Wladimir Dias Pino, en un artículo publicado en *Diário de Notícias* el 26 de julio de 1968: «*Contra o poema único e partir de uma dada matriz (processo), todo consumidor participante poderá construir novas e diferentes versões*». El poema proceso era «*totalmente aberto*», «*si um poema comporta versões, ele encerra um processo*», porque los «*poemas se fazem com procesos e não com palavras*» (Días Pino, 1973).

Modalidades de la poesía visual: entre el pop y la historieta

Las variaciones del poema-proceso se basaron en la historieta o el uso de signos no verbales; por ejemplo en Moacyr Cirne, Álvaro de Sá y Neide Sá. El grupo propuso la utilización de signos no verbales como modo de comunicación universal y alternativa a la censura impuesta por las fuerzas militares a partir de 1964, instalando la práctica del performance en la

escena pública y la creación de poemas colectivos basados en el carácter procesual de la obra. Con ello, se produjo un pasaje de la estructura al proceso transformable y colectivo y de la poesía al poema como producto (De Sá, 1967).

Los recursos que proveyeron las apropiaciones latinoamericanas de la estética pop formaron parte de la decisión/posición política de traspasar las fronteras del texto tradicional hacia el diseño gráfico y la ampliación del signo lingüístico. En diversas ocasiones, por ejemplo en el mes de mayo de 1968 y en la Galería Scheinson de Buenos Aires, los artistas de la ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina) Ginzburg, Gutiérrez, Pazos y Vigo, que habían conformado el grupo *Diagonal Cero*¹

[http://revista.escaner.cl/files/clips_image044.jpg] en torno a la edición de la revista de igual nombre, se reunieron en una exposición denominada «*Primera exposición de novísima poesía de vanguardia*»

[http://s3.amazonaws.com/mhka_ensembles_production/assets/1341932287]. Varias de las experimentaciones fueron luego publicadas en diversos números de la revista/cosa trimestral *Diagonal Cero*, incluyendo experimentaciones con el color, los números dibujados, el uso de la tipografía, recortes de diarios,

textos rotos, onomatopeyas y sonidos cotidianos introducidos en esta nueva concepción y apertura de la poesía hacia lo poético y hacia una manipulación/colaboración que aspiraba al objeto tridimensional.

En el número veintiséis (1968) de *Diagonal Cero*, se publicó
12x9

[<https://seminariolivrodeartista.files.wordpress.com/2010/10/al>

(1967) de Álvaro de Sá

[http://www.mediafire.com/view/jtrcj3jv9a33269/PTDC0630_12

Consistía en una serie que respetaba la disposición reticular en el espacio. En este caso, el recurso era utilizado para incorporar una narración lineal no lingüística. Cada forma geométrica dialogaba con la curvatura e irregularidad de las viñetas para encerrarse en sí misma, explorando movimientos centrípetos que estallaban o se desarmaban al final con el sonido onomatopéyico «trac».

Estos poemas experimentales fueron publicados desde el número veinte de la revista; por ejemplo: *la poesía matemática* [<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/collect/arti/index/assoc> de Vigo (Barisone 2015), «IBM» de Omar Gancedo y los «*Phonetic Pop Sound*» de Luis Pazos. Por su parte, en marzo de

1967, el número siguiente (*Diagonal Cero*, 21) contenía a las «Actualidades» de Jorge de Luxán Gutiérrez [http://revista.escaner.cl/files/clip_image0d30.jpg] y el «Sonido antropométrico» de Pazos. En el número *veintitrés* de *Diagonal Cero* (septiembre de 1967) [<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/collect/arti/index/assoc>] se publicaron poemas experimentales con una declaración de principios titulada «El arte no es una teoría, es un acto de libertad». En ella, se expusieron algunas ideas interesantes para pensar la introducción del pop en las modalidades de poesía visual y la presencia del escenario urbano. En ese contexto, «la calle» comenzaba a ser un agente interviniente y estructurante de los poemas colectivos y de las instrucciones lingüísticas posteriores. Por ejemplo, los integrantes de *Diagonal Cero* refirieron a la «invasión masiva del mundo exterior», a la introducción de «lo cotidiano», al cambio del poeta por el fabricante. Éste último punto se resignificó a la luz de la posición de los integrantes del poema-proceso, quienes consideraban al artista un programador. Vigo utilizó ambos términos como sinónimos, pero destacó su proximidad con el movimiento poema-proceso y propuso hacia 1969 la idea de «poesía para y/o realizar», en la que el artista era un realizador.

En la declaración del número veintitrés de *Diagonal Cero* esta idea se puso en juego de modo incipiente: «armar y desarmar la realidad como un rompecabezas compuesto por piezas interminables» (1967: s/p).

Vigo en 1971 presentó la «*Historieta para armar*» [<http://www.mediafire.com/view/tm7o06g69pf9p9a/P1100354.J>] [<http://www.mediafire.com/view/59xjb51ank77w2y/P1100352.J>] [<http://www.mediafire.com/view/rwukivulp2dk4fp/P1100351.JPG>] agregando a la propuesta procesual del poema-proceso recursos como la perforación y la viñeta. Ambos recursos completaban la tridimensionalidad de la página plegada a modo de tríptico. El artista, proveniente de la ciudad de La Plata, incluyó un fragmento del *Prefacio* aparecido en «Banda dibujada y figuración narrativa». Ese texto había sido escrito por Burne Hogarth, quien fuera director de la Escuela de artes visuales de Nueva York, durante enero de 1967. Allí se hacía referencia a la marginalidad del género «tira dibujada» por parte de un sector aglutinado en las instituciones más tradicionales, por ejemplo, curadores y críticos de museos de bellas artes, profesores universitarios que sostuvieron una posición del arte como patrimonio estético y como dominio de lo bello. Otro sector, representado por artistas, utilizó «las imágenes de tiras

dibujadas como arquetipos de la cultura de masas, rechazan toda relación seria con la tira dibujada en su estado original y no hacen cartones sino Arte» (1967: s/p).

Hogarth expuso la posibilidad de concebir la tira dibujada como una «especie de literatura», por su dinámica relación con un contenido verbal a la vez que renuncia a éste último utilizando el gesto, la expresión o el movimiento. La historieta o tira dibujada era un género en contradicción, por eso lo eligió Vigo: «la tira dibujada es todo y nada de eso. Es contradicción y paradoja, cosa que no termina y cambia de definición» (Hogarth, 1967 en Vigo, 1971).

En consecuencia, cabe destacar que Vigo tuvo conciencia de la recuperación de la estética pop estadounidense en relación al arte de los sesenta. En ese punto, él explicó en la citada entrevista la diferencia entre el objeto plástico y el arte pop. Ambos elementos fueron incorporados en un objeto impreso por la editorial *Diagonal Cero* e ideado por Luis Pazos: *La corneta* (1967)

[http://cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/imagenes/31_artistas/gran

Este objeto plástico, una corneta de cotillón, incluía una serie de poemas fónicos y la representación pop de los sonidos de la

vida cotidiana que habían sido publicados separadamente en la revista *Diagonal Cero* (1967) y, en el mismo año, realizados como performance en el bar de copas Federico V de La Plata. El objeto y los poemas visuales estaban presentados en una *caja de cartón* con la etiqueta diseñada [<http://www.mediafire.com/view/7ckc253keeb8s41/P11>] incluyendo instrucciones lingüísticas para proceder a la acción: tomar la caja, jugar, observar y soplar en vez de leer -para reemplazar al libro- porque «a la poesía fonética le corresponde un libro sonoro, donde además el lector participa de forma activa» (1967).

Las participaciones blancas y las instrucciones lingüísticas

Desde 1967, Edgardo Antonio Vigo emitió instrucciones lingüísticas que situaban al poema como acción colectiva (un género denominado por él «señalamiento») atendiendo al carácter procesual de la producción artística. También produjo poemas-objeto manipulables (*Poemas matemáticos barrocos* de 1956 a 1969, *Cuatro poemas plásticos matemáticos* [1968], *Obras completas* [1968], *Obras in-completas* [1969], *Poemas matemáticos in-comestibles* [1968], *TV cosa visual* [1968]), algunos de ellos basados en el predominio de la geometría

como lenguaje universal y racional con el propósito de desestabilizar la poesía discursiva.

Moacy Cirne, integrante del poema proceso, elaboró en 1969 y desde Natal (Brasil) el *Projeto 2 – branco x branco x branco*:

poema/processo[https://fbcdn-photos-f-a.akamaihd.net/hphotos-ak-xpt1/v/t1.00/q85/s526x395/10301302_1506303199632477_72oh=6bb64211b39fdf19565602301c87cda9&oe=56A69B8F&__gd

Éste consistió en un sobre de papel kraft impreso en cuyo interior tres hojas blancas representativas del material funcionaban como fragmentos visuales del poema-proceso y producían un diálogo entre la poesía y la escultura. Las consignas incluidas indicaban: «*no use of ink: the expression of folding and unfolding (of whites) / the manipulation: poem/sculpture: foldings in space / <the process/poem has the clarity of a dial and its facilities are those of a stool> (wdp)*».

En ese caso, la estrategia de utilizar el idioma inglés y combinarlo con el portugués mostró que el sistema de intercambios en torno al arte correo (del cual formaron parte Vigo y los integrantes del poema-proceso) había encontrado un cauce pretendidamente internacionalista.

La negación también se incluyó en la idea de obra, las *obras in-completas*

[<http://bucket1.glanacion.com/anexos/fotos/16/216416w300.jpg>]

acarreaban instrucciones para pegar los membretes sobre cualquier objeto o persona. Por su parte, las *in-conferencias a realizar* (1969)

[<http://www.mediafire.com/view/z6l11aa50qf6fam/ptdc0107.jpg>]

esperaban del participante una acción orgánica y una elección espacial, a la vez que el silencio. Sin embargo, la consigna era la solidaridad de la asistencia a otras in-conferencias. De este modo, se creaba una cadena procesual colectiva de acciones no dichas.

Todas las directivas mencionadas se presentaban dentro de un sobre, generalmente de papel kraft, que era enviado a los destinatarios. El matrimonio brasileño, Álvaro y Neide de Sá, también recibieron en Río de Janeiro las correspondencias.

Del poema como pila al poema colectivo

Una modalidad participativa derivada del poema-proceso fue el desplazamiento de lo poético al espacio público, iniciado con el debate entre el grupo y el público asistente a partir de la 2º *Expo Nacional do Poema/processo*, realizada el 26 de enero de

1968 en la Escuela de Bellas Artes de Río de Janeiro. Los reclamos consistieron, por un lado, en el ataque a los procedimientos de la poesía concreta paulista que habían sido incorporados al canon académico e instalados como tradición. Por otro, en la censura operada en las prácticas poéticas experimentales por parte del régimen militar vigente. Esto pudo observarse en la imagen que incluía las pancartas y los reclamos de la *Passeata do cem mil* [<http://i.ytimg.com/vi/3OvTRcptohU/maxresdefault.jpg>], ejecutada en Rio de Janeiro durante 1968 [<http://www.documentosrevelados.com.br/wp-content/uploads/2012/12/%25C3%259Altima-Hora-Passeata-cem-mil.jpg>].

Álvaro de Sá incluyó en *Vanguarda-produto de comunicação* [1975] un fragmento del folleto mimeografiado que los integrantes del poema proceso repartieron en esa ocasión. En dicho folleto ellos refirieron a una «*sigilosa política literária de troca de favores*», del cual se desprende la alusión a las selecciones y dominancias de la poesía concreta paulista. Para los integrantes, el poema-proceso significaba una «*ruptura qualitativa no desenvolvimento da poesia brasileira*», porque esta modalidad vino a proponer otro modo de relación con el

material artístico y con el público que incidió en la construcción de la visualidad latinoamericana basada en la activación.

Tanto el poema-proceso como Edgardo Vigo con la llamada novísima poesía, coincidieron en posicionarse «*contra o caráter de eternidade do poema que tende sempre ao estável, impedindo o aparecimento do novo y contra el libro como soporte de poesía: o tipo de poesía existente nos livros rasgados não lhes pode servir de modelo, pois está superado e consumido*». La idea del poema como pila que se gasta, se consume, y por tanto su energía es limitada, condujo a los integrantes a afirmar que: «*poema é como pilha, gastou, gastou*». En esta construcción se evidenció, a mediados de los años sesenta, una tendencia a revisar las nociones perimidas de obra de arte, autor y poesía. La diferencia respecto de lo anterior era que la radicalidad del poema para los integrantes del poema-proceso se orientó a la acción: el poema no era radical si continuaba limitado al libro y, siguiendo la comparación, en la máquina que lo hacía funcionar. Por el contrario, debió mostrar la radicalidad en una «*ação radical*» que implicaba interpelar al signo en su productividad y expandir el horizonte de la literatura al diseño gráfico.

Para entender la vanguardia, Álvaro de Sá (1977) sostuvo la distinción entre el repertorio global de conocimientos o «el conjunto de informaciones que la humanidad posee sobre la realidad en un determinado momento histórico» y de la información, un «elemento comunicante capaz de ampliar y/o reordenar el repertorio». La vanguardia se constituía por la ampliación de todos los productos, valores y conceptos generados por la teoría y la práctica humanas en el repertorio. Con esto, De Sá quiso apuntar al descubrimiento y a la conceptualización de lo nuevo, a la información inédita que acrecentaba el repertorio: primero en el área específica en donde nacía y, por extensión, en el repertorio global. Es decir, el carioa no hizo referencia a la manipulación de los conocimientos vigentes o establecidos (o sea, lo dado institucionalmente). La activación del poema-proceso se tradujo en la activación de la actitud experimental vanguardista, la cual irrumpió y provocó alteraciones que, si bien al comienzo pudieron considerarse negativas, posteriormente se incorporaron al repertorio provocándole reacomodamientos y ampliándolo.

El *poema-coletivo*, realizado en 1968, resultó un «*happening de protesto ao silêncio da intelectualidade*

acadêmica da imprensa, em relação ao movimento» (De Sá y Mendonça, 1983: 220). En las escaleras del Teatro Municipal de Río de Janeiro, ubicada en la turística Plaza Cinelândia, los integrantes de poema-proceso rasgaron los libros de los poetas discursivos brasileños de la generación del '45. Este dato implicó la activación y la tendencia a la acción que impactó directamente en la construcción del repertorio vanguardista distante de los paulistas. Sin embargo, en la década del ochenta, las reflexiones de Álvaro de Sá recuperaron a los poetas modernistas brasileños de esa generación (Oswald de Andrade, Mário de Andrade, entre otros) para señalar un camino conducente a la invención y a la utilización gráfico-semántica del signo en el ámbito del texto.

Luego de la exposición anterior, concluimos que, efectivamente, los lazos artísticos entre ambos sectores de Latinoamérica (La Plata, Argentina y Río de Janeiro, Brasil) configuraron diversos modos de participación por activación constructiva y por creatividad colectiva. Cada uno de ellos utilizó materiales innobles, revisó la incorporación de la estética pop estadounidense, resignificó y reestructuró las nociones de autor, obra y lector/espectador. Todos estos elementos permitieron pensar en los modos de hacer ver en un momento

y contexto específicos (pre y post dictatoriales), asegurando la introducción de la manipulación y la acción del participante activo como ejes constructivos de las visualidades pensadas desde la superación de las textualidades (por su anclaje en la instrucción lingüística) y del cerco disciplinar.

Bibliografía:

A.A.V.V. (1972). «*Parada opção tática*» en Cirne, Moacy: «Poema/Processo e projeto ideológico», en: *Revista de Cultura Vozes*. Nº10, Diciembre. p. 16-20.

Bal, Mieke (2003). «Visual essentialism and the object of visual culture», en: *Journal of Visual Culture*. Londres SAGE. Vol. 2, Nº 1. Abril. pp. 5-32.

Barisone, Ornela (2011). *Edgar Bayley y el invencionismo. Los primeros pasos de la poesía concreta en Argentina*. Tesis Lic. en Letras. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

--- (2012). Entrevista con Neide Dias Sá. Rio de Janeiro. Noviembre

--- (2015). *Experimentos poéticos. Entre el invencionismo argentino y la poesía visual de E. A. Vigo (1944-1969)*. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de Rosario.

Benjamin, Walter [1934] (1975). «El autor como productor», en: *Tentativas sobre Brecht*. Prol. y Trad. J. Aguirre. Madrid: Taurus. pp. 117-134.

Bishop, Claire (2006). *Participation*. London: Whitechapel.

--- (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres - Nueva York: Verso.

Cirne, Moacy (1970). «Subdesenvolvimento e Vanguarda: uma problemática cultural», en: *Revista de Cultura Vozes*, Nº 64 (6). Julio-Agosto. p. 70.

--- (1970a). «Poema/processo e quadrinhos», en: *A explosão criativa dos quadrinhos*. Petrópolis: Vozes. Cap. X. pp. 64-66.

--- (1975). *Para ler os quadrinhos. Da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. Petrópolis: Vozes.

Crispiani, Alejandro (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invenición, Argentina y Chile, 1940-1970*. Buenos Aires: Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

De Sá, Álvaro (1968). «Breve sinopse do poema/processo», en: *Vanguarda-produto de comunicação* [1975]. Petrópolis: Vozes, 1977. pp. 177-8

Dias Pino, Wladimir (1973). *Processo: Linguagem e Comunicação*. 2da. Ed. Petrópolis: Vozes.

--- (1969). «Poesia de vanguardia na Argentina», en: *Jornal do escritor*. Octubre. Biopsia 1969. Archivo CAEV- La Plata.

De Sá, Álvaro y Mendonça, Antônio Sérgio (1983). *Poesia de vanguardia no Brasil. De Oswald de Andrade ao Poema Visual*. Rio de Janeiro: Antares.

García, María Amalia (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Mendonça Teles, Gilberto (1982) [1976]. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes.

Pérez-Barreiro, Gabriel (2007). «Introduction», «Buenos Aires: rompiendo el marco», en: *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Cisneros Col.* Austin: Blanton Museum of Art Fund. Cisneros.pp.13-15; 230-236.

Vigo, Edgardo Antonio (1967). *Diagonal Cero*, N°. 23, La Plata. Septiembre.

--- (s/d). *Hacia una nueva terminología*. Manuscrito inédito. 14 pp. CAEV, La Plata

--- (1968). *Manifiesto/ Primera no-Presentación Blanca. Manoj de semáforos/ Señalamiento I*, La Plata. Archivo CAEV.

--- (1969). «Un arte a realizar», en: Ritmo. N° 3, La Plata.

--- «Edgardo Antonio Vigo y el arte del objeto», en: *Comunidad*. Asunción, Paraguay. Segunda semana de Agosto. 1968. Archivo CAEV. Biopsia 1968.

--- *Diagonal Cero* (28 números), 1 al 28, 1962 – 1968. La Plata.

--- (1970). «Desde la poesía-proceso a la poesía para realizar. La vanguardia poética», en: *El Popular*, Montevideo. (23/10/70).

--- (1970a). *De la poesía proceso a la poesía para y/o a realizar*. La Plata: Editorial Diagonal Cero.

Menospoeta, menosmúsico, menospintor: Augusto de Campos, poetamenos, y la tradición de la partitura gráfica

Vaughn Anderson*

Resumen:

Poetamenos, de Augusto de Campos, se alimenta de varias tradiciones poéticas, artísticas, y musicales, y por lo tanto parece pertenecer a todas, o a ninguna. Pero *poetamenos* también hace parte de una tradición que hace de la intermedialidad su razón de ser: la de la partitura gráfica. En este ensayo intento situar a *poetamenos* dentro de este género marginal. Argumento que en *poetamenos*, de manera similar a muchas de las partituras gráficas, la intermedialidad llega a ser una manera de reimaginar las relaciones interpersonales. Es decir, el intento utópico de fusionar diversos medios expresa un deseo de fusionarse con otros. Asimismo, la intermedialidad representa una forma más completa de expresar este deseo.

Palabras clave: intermedia, partitura gráfica, Augusto de Campos, concrete poetry, sinestesia.

Menospoeta, menosmúsico, menospintor: Augusto de Campos, poetamenos, and the tradition of the graphic score

Abstract:

Poetamenos, by Augusto de Campos, draws on variously poetic, pictorial, and musical traditions, and seems to belong to all of them, or to none. But *poetamenos* also participates in a tradition that takes intermediality as its *raison d'être*: the graphic score. In this essay I try to situate *poetamenos* within this marginal genre, which experienced a moment of intense popularity during the so-called «heroic» period of concrete poetry. I argue that in *poetamenos*, as in many graphic scores, intermediality becomes a means of re-imagining interpersonal relationships. The utopian attempt to fuse diverse media codes a desire to merge with others, and simultaneously provides a more complete means of expressing that desire.

Key words: intermedia, graphic score, Augusto de Campos, concrete poetry, synaesthesia.

Desde su publicación en 1953, el poema *poetamenos* (imagen

1) <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/4-arts/Gilbert-Fig7.png> de Augusto de Campos ha sido interpretado en varios medios. Caetano Veloso, por ejemplo, hizo en 1979 una versión musical del fragmento «días días días». En 1985, como parte de la 18ª Bienal de São Paulo, Augusto de Campos y John Cage incluyeron selecciones del poema en "Cage-Campos," un «*espectáculo para 2 cantores / atores, meios visuais e instrumentos convencionais ou n'nao, de varias procedências*» (Catálogo, 1985). Hasta hubo un plan (nunca realizado) de reproducir al poema usando una serie de neones brillantes, instalados como parte del paisaje urbano de São Paulo. Como ha comentado Antonio Sergio Bessa, estas versiones del poema resultan, a la vez, fascinantes e insatisfactorias. Bessa caracteriza a *poetamenos* como un poema cuyo performance es casi imposible de realizar, pero esto no debe de ser motivo de sorpresa. Mientras que en su texto preliminar *poetamenos* se anuncia como una partitura, éste se niega a seguir las convenciones de cualquier sistema notacional.¹ Por esta razón, Haroldo de Campos, hermano de Augusto, sitúa al poema dentro de la tradición periférica de la notación gráfica:

Como o antigo poeta germânico, que se servia de seixos coloridos para marcar os fonemas de sua composição, o poeta concreto se valeu de uma notação própria,

onde cores diferentes assinalam as diversas «partes» (no sentido musical) de leitura, cada conjunto fono-temático devendo ser executado por uma voz (timbre) diversa (5 vozes ao todo no poema considerado). (Campos, Haroldo de, 1976: 112)

En el contexto de un movimiento que adoptó (por lo menos al principio) un vocabulario crítico de la invención, la construcción, y el progreso tecnológico, Haroldo sugiere que *poetamenos* practica una ingeniería inversa, desmontando el lenguaje y nuestras concepciones sobre el funcionamiento de los medios artísticos.² Como nos lo sugiere Haroldo, la poesía del pasado ha sido un fenómeno tan visual y musical como lingüístico y escrito. *Poetamenos* se alimenta de varias tradiciones poéticas, artísticas, y musicales, y por lo tanto parece pertenecer a todas, o a ninguna. Pero Haroldo señala que *poetamenos* también invoca una tradición que hace de la intermedialidad su razón de ser: la de la partitura gráfica.³ En este ensayo tomo la observación de Haroldo como punto de partida para situar a *poetamenos* dentro de este género marginal, que vivió un momento de popularidad intensa durante el período «heroico» de la poesía concreta. Argumento que en *poetamenos*, de manera similar a muchas de las partituras gráficas, la intermedialidad llega a ser una manera de reimaginar las relaciones interpersonales. Es decir, el intento

utópico de fusionar diversos medios expresa un deseo de fusionarse con otros. Asimismo, la intermedialidad también representa una forma más completa de expresar este deseo.

Poetamenos y la tradición de la notación gráfica.

Como señala Haroldo, existen ejemplos de la partitura gráfica que aparecen unos quinientos años antes de la invención de la notación moderna de pentagrama, lo que hace difícil definir con seguridad a la partitura gráfica como género concreto, categoría fija, o tradición linear.⁴ Por lo tanto, el término mismo puede referirse a una amplia variedad de prácticas notacionales, desde las partituras más o menos convencionales que usan una cuadrícula en vez de las líneas del pentagrama, hasta piezas en las cuales sólo aparecen diseños abstractos que sirven como sugerencias vagas para los interpretantes, quienes deben improvisar libremente. En todos los casos, los elementos visuales no sirven sólo de decoración, sino que también sirven para indicar cambios en su interpretación.

Uno de los primeros ejemplares famosos de la partitura gráfica, «*Belle, bonne, sage*» (Imagen 2), http://6.asset.soup.io/asset/1480/8710_e80a_960.jpeg fue escrita en el siglo XV por el compositor francés Baude Cordier.

Esta pieza se ha designado como notación gráfica porque la partitura tiene forma de corazón, y utiliza tinta de distintos colores para indicar aspectos específicos de su interpretación musical (con la tinta roja, por ejemplo, señalando cambios de ritmo). Como dice Elizabeth Eva Leach, esta partitura «*is a literary heart offered most visually to the lady as it is being sung to her*» (Leach, 2007: 114). «*Belle, bonne, sage*» es una canción de amor en la cual la fusión de las artes sugiere la unión entre dos corazones. La intermedialidad aquí es un intento de crear una forma más perfecta de expresar el amor. Cuando Cordier creó su partitura, se pensaba que la pintura era una suerte de «poesía muda», mientras que la poesía era una «pintura hablante». Obras como la de Cordier sirven como encuentro idealizado entre distintos medios artísticos, donde la pintura ahora «habla» por medio de la voz humana, para así expresar el amor de manera más perfecta y completa. Su visión idealizada del amor se refleja en la supuesta armonía entre la pintura y la música.

Igual a «*Belle, bonne, sage*», *poetamenos* es una canción de amor (dedicada a Lygia, enamorada del poeta), pero también es un intento de aproximar o simular, a través de su tipografía extraordinaria, la experiencia igualmente

extraordinaria de estar enamorado. *Poetamenos* privilegia la sensación (el color, el sonido) sobre el sentido, y el poema carece de la geometría rígida y la claridad conceptual que caracterizan a la mayoría de los ejemplos del concretismo temprano. Los concretistas habían demostrado que puede haber cierta «sintaxis» puramente visual, pero *poetamenos* opta por una composición más bien orgánica y caótica. Aquí, como en los poemas trovares de amor cortés, todos los sentidos se intensifican mientras que desaparece la lógica y la claridad de pensamiento. Por ejemplo, en el primer poema de la serie, «eis os amantes» (Imagen 3), <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm> un intento del poeta por descifrar el mundo a su alrededor sólo resulta en otro paisaje de cifras, en las que siempre se encuentra escondido el nombre de la enamorada. La palabra «*Lygia*», fragmentada en sus letras y fonemas constituyentes, se distingue entre el caos textual por su tinta de color rojo brillante. En *poetamenos*, como en «*Belle, bonne, sage*», se sugiere que el amor que siente el poeta es extraordinario, y que por eso él tiene que abandonar el lenguaje diario para expresarse. De ahí que recurra a la intermedialidad. W.J.T. Mitchell, en *Picture Theory*, dice que en la ansiedad que

acompaña a nuestros intentos de traducir entre diversos procesos semióticos, se encuentra una expresión de la esperanza y el temor de unirse con el otro (Mitchell, 1994: 156). *Poetamenos* demuestra que la intermedialidad también puede ser un acto del amor en el cual la unión de imagen, texto, y sonido expresa tanto el temor o la esperanza de unirse con el otro, como también el deseo. La intermedialidad se convierte en un modelo para imaginar —y una manera de expresar— la experiencia de la unión sexual. Mientras que este aspecto *verbivocovisual* del concretismo brasileño fue utilizado para señalar los aspectos concretos del lenguaje normal, aquí se convierte en una forma de expresar lo que sobrepasa nuestra experiencia rutinaria del lenguaje y del amor.

Poetamenos, publicado por primera vez en 1953, es un importante precursor del boom internacional de la notación gráfica durante los 1960s y 1970s. Entre los ejemplos más famosos de la partitura gráfica que se produjeron durante esta época se encuentran obras como *Treatise* (1967) de Cornelius Cardew (Imagen 4), <http://www.spiralcage.com/improvMeeting/pics/TreatisePage134> *Ichnologia* (1964) de Anestis Logothetis, *Stripsody* (1966) de Cathy Berberian, *Metastasis* (1953) de Iannis Xenakis, y *Music*

for Airports (1978) de Brian Eno, además de las muchas partituras gráficas de John Cage, amigo de Augusto de Campos.⁵ En cada una de estas piezas los elementos visuales funcionan como notación de manera distinta. En el caso de *Treatise*, por ejemplo, cada orquesta debe desarrollar su propio sistema para interpretar los agrupamientos de círculos, líneas sueltas, y formas abstractas que toman el lugar de las notas convencionales. Como las líneas del pentagrama ya no sirven para medir ni el tono ni el tiempo, también se hace necesaria la improvisación. En contraste, *Fontana Mix* (1958) (Imagen 5), <http://www.solwaygallery.com/images/Exhibitions/John%20Cage/FontanaMix-Orange.JPG> de Cage, reemplaza al pentagrama con una cuadrícula que indica una relación estricta entre los sonidos y el tiempo, y sobre la cual, en pos de notación, se superpone una serie de líneas trazadas al azar. Todas estas partituras tienen en común haber sido concebidas o exhibidas como obras de arte visual que, sin embargo, conservaron su función como notación musical.

El color de la música, el sabor del texto: la partitura gráfica y la sinestesia.

Augusto de Campos mismo describe a *poetamenos* usando las

teorías de Anton Webern acerca de la capacidad del sonido para estimular otros sentidos más allá del oído. El concepto central de *poetamenos*, como lo explica Augusto en este texto introductorio que acompaña al poema, es una realización poética de la idea de *Klangfarbenmelodie* («tono-color-melodía»):

ou aspirando à esperança de uma

KLANGFARBENMELODIE

(melodiadetimbres)

com palavras

como em WEBERN:

uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor:

instrumentos: frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definam p/ um tema gráfico-fonético ou «ideogrâmico».

∴ a necessidade da representação gráfica em cores (q ainda assim apenas aproximadamente representam, podendo diminuir em funcionalidade em ctos casos complexos de super-posição e interpenetração temática), excluída a representação monocolor q está para o poema como uma fotografia para realidade cromática.

mas luminosos, ou filmletras, quem os tivera!

reverberação: leitura oral—vozes reais agindo em (aproximadamente) timbre

para o poema como os instrumentos na klangfarbenmelodie de WEBERN.

En el campo de la música, se usa el término «timbre» para referirse a la calidad específica del sonido que produce un instrumento. Frecuentemente se caracteriza de forma figurativa como el «color» propio a ese sonido. En *poetamenos*, este tropo se hace literal: a cada timbre le corresponde una tinta de color distinto. Estos timbres, dice Augusto, se producen a través de la lectura en voz alta.

En *poetamenos*, el deseo utópico de fusionar distintas artes para crear un medio más perfecto, tan común entre las partituras gráficas, llega al extremo de orquestar no sólo una pieza musical sino toda una experiencia sinestésica. La sinestesia, según Jamie Ward, investigador de neurociencia, se define como «la unión de sensaciones que normalmente se sienten por separado» (2015: en línea.). La forma más común de la sinestesia es la sinestesia grafema-color, donde se percibe que a ciertas letras o números les corresponden colores propios. Aunque en *poetamenos* la correspondencia entre tonalidades distintas y los elementos del lenguaje escrito parecen ser contradictorios o inconsecuentes, el texto introductorio sugiere que la relación entre el color de la tinta y

la «frase/palabra/sílaba/letra(s)» no es totalmente fortuita. De Campos nunca define esta relación en términos concretos, pero sus sugerencias crípticas bastan para despertar nuestra curiosidad. A medida que nos esforzamos por concretar estas correspondencias, nos adentramos en una experiencia del lenguaje escrito que trasciende su función diaria.

Webern no fue el único compositor modernista en experimentar con el «color» de la música. La sinestesia también fue una idea importante para los compositores de partituras gráficas durante los años 60 y 70. Como afirma Cornelius Cardew:

some degree of synaesthesia is present in everyone, and can be developed from a less conscious to a more conscious level. It is this faculty that allows us to experience «rhythm» in paintings, «light and shade» in orchestral «color», the «smell» of decay in a photograph, or «personality» in an abstract painting.
(Cardew, 1976: 251)

Según Cardew, todos tenemos la capacidad de desarrollar nuestra facultad de percibir la sinestesia. Cardew cita a la partitura gráfica como una forma particularmente efectiva para despertar esta capacidad latente. Aunque *poetamenos* parece compartir este deseo de estimular una percepción más profunda, el poema de Augusto de Campos sólo logra simular la

sinestesia color-grafema. Percibimos letras y palabras de varios colores porque así fueron impresas. De manera similar, cualquier representación musical sólo podrá proporcionar una relación arbitraria entre un grafema y su «color» de timbre correspondiente. Sin embargo, al insinuar que estas correspondencias no son totalmente arbitrarias, de Campos sugiere que el poema representa una suerte de partitura imposible, como si, a través de la representación correcta del poema, tuviéramos acceso a una percepción más pura y menos fragmentada del mundo que nos rodea. Así *poetamenos* emerge como una crítica a la tradición de la poesía de sinestesia, como «*Voyelles*» de Arthur Rimbaud. Mientras que en el poema de Rimbaud, el poeta, punto de convergencia entre las distintas artes, es una persona extraordinaria con poderes de percepción que sobrepasan los de la gente común, *poetamenos* pone en duda la posibilidad de unir los sentidos de esta forma. En efecto, Augusto desconfía de la idea de que las distintas formas artísticas puedan ser transmutadas por el ego autónomo con el objetivo de mejorar su poder de expresión.

Craig Saper, en *Networked Art*, nota cierto desplazamiento dentro del mundo de la poesía experimental durante los años 60. De una poesía mayormente fonocéntrica surgen formas

poéticas dominadas por lo visual: partituras gráficas, logotipos, y sellos reemplazaron a la voz solitaria como aspecto central de la poesía lírica. Según Saper, «*poetry had become a performance score rather than a documentation of a past reverie*» (2001: 10). En *poetamenos*, Augusto parece intentar adoptar esta nueva poesía sin dejar totalmente de lado las convenciones de la poesía lírica. La imposibilidad de reproducir la experiencia de la sinestesia por medio de la escritura aquí se convierte en una expresión de amor por Lygia, amante del poeta. Al renunciar al tropo del amor hecho eterno por la pluma del poeta, *poetamenos* no pretende ni preservar la pasión romántica ni reproducirla para el lector. Por el contrario, *poetamenos* provoca en sus lectores el anhelo inútil de una experiencia idealizada e imposible. Aquí la armonía romántica y estética de «*Belle, bonne, sage*» se encuentra despedazada y dispersa. Esto no quiere decir que en *poetamenos* el amor se convierta en tragedia, sino que el poema lo celebra precisamente por ser imposible e imperfecto, un reflejo torcido de una idea idealizada.

La mayoría de los críticos lee *poetamenos* de forma convencional y linear – de izquierda a la derecha y de arriba hacia abajo. Antonio Sergio Bessa señala que en una lectura

así, «*the spacing between words and lines dictate the rhythm*» (2009: 232). Caetano Veloso también interpreta al poema así en su versión cantada (1999) (Imagen 6) <https://www.youtube.com/watch?v=MpXwgmMQu5c> , pero ni en el poema mismo ni en su texto introductorio encontramos indicaciones de que el poema debe leerse de esta forma. Hay otra lectura posible: aquella que se lleva a cabo al hacer énfasis en la interpretación de los colores. Igual a *Treatise* de Cardew, o *Stripsody* de Berberian, donde la partitura convencional se substituye por una obra pictórica o abstracta, la interpretación musical primero hace necesario un acto de análisis formal. En *poetamenos*, como en mucha de la poesía concreta, las palabras dejan al lado su función semántica para adoptar otra sintaxis puramente visual donde el lector se deja guiar por una serie de asociaciones visuales. Mientras que *poetamenos* dramatiza un encuentro erótico entre el poeta y su esposa, el poema frustra cualquier esfuerzo por reconstruir ese encuentro como una serie de momentos sucesivos.

Al igual que *Blanco*, de Octavio Paz, *poetamenos* representa este encuentro amoroso de forma visual, tratando al espacio de la página como una suerte de *tableau*. Por ejemplo, en el segundo poema («ah / braços»; «sus / penso»), una lectura

convencional produce una narrativa linear del acto sexual, empezando con el momento de penetración («entrei [. . .] inpubis figueiral»), siguiendo por los espasmos del orgasmo («espal (s) mas»), y por fin terminando con un momento de tristeza postcoital («debonança»). Sin embargo, esta lectura ignora las asociaciones producidas por los cambios de color. La recurrencia del color rojo en el poema crea un agrupamiento de palabras que no presenta una narrativa clara: «pubis / jardim / suspenso / sus / (s) / jardim / penso / paraíso pudiendo». Esto no niega las lecturas lineares de Bessa o Caetano, pero sí las complica. A veces los diversos colores de tinta ayudan a llamar la atención sobre algún juego de palabras, o a poner en relieve la acción de la escena, pero en otras ocasiones sólo sirven para confundir, enredar, o interrumpir la lectura linear. Mientras que leer los poemas de *poetamenos* en secuencia puede producir una narrativa de amor entre dos esposos, muchas veces ésta se frustra cuando consideramos las asociaciones entre palabras del mismo color. Como dice el poeta/amante de *poetamenos*: «sem / uma / linha / minh / a / mor».

En contraste con «*Belle, bonne, sage*», obra que trata a la armonía entre las artes como la mejor expresión de la unión de dos amantes, *poetamenos* enfatiza la competición entre las

formas artísticas para dramatizar un amor contradictorio, violento, y hasta antropofágico. Como dice Luisa Valenzuela, toda relación amorosa puede ser anotropofágica: «there is a need to devour the other, to incorporate him into us» (Picón Garfield, 1987: 158). En el tercer poema de *poetamenos*, «Lygia Fingers», la esposa del poeta se convierte en una «felyna», una «lynx». Ahora la devorada es la que devora. A lo largo de *poetamenos*, los amantes aparecen como partes de cuerpos, esparcidos por la página como si estuvieran sobre un plato o enredados entre sus sábanas. Asimismo, la relación entre los aspectos pictóricos, textuales, y performáticos del poema también podría considerarse antropofágica. Mientras que Valenzuela habla del amor antropofágico, Chris Funkhouser, en «*Augusto de Campos, Digital Poetry, and the Anthropophagic Imperative*», caracteriza a las relaciones intermediales de forma parecida. Revisando el argumento de Marshall McLuhan donde éste sugiere que los nuevos medios siempre imitan a los medios ya establecidos, Funkhouser dice que a veces un medio puede «devorar» y asimilar aspectos de otro (2007: en línea). Funkhouser habla específicamente del caso del poesía digital de Augusto, pero vemos que esto también es relevante para su poesía temprana.

En 1966, Dick Higgins acuñó el término «intermedia» en un artículo originalmente titulado «*Synaesthesia and intersenses: intermedia*». Para Higgins, estar atento a los espacios entre distintas formas artísticas hace posible nuevas maneras de percibir, representar, y llevar a cabo las relaciones sociales. Evidentemente el término sinestesia ya no se limita a un fenómeno científico o una condición clínica, sino también a una realidad política y cultural (aunque de forma metafórica). Augusto de Campos, como Higgins, trata a las relaciones intermediales como una nueva forma de imaginar y conducir las relaciones interpersonales, pero en *poetamenos* dichas relaciones nunca alcanzaron la dimensión utópica que alcanzarían para su colega estadounidense.

Intermedialidad en las relaciones internacionales.

Según como lo explica Augusto en su entrevista con J. Jota de Morães, «*Eu, particularmente, em meu trabalho, encontro muitas vezes mais afinidade com músicos e artistas visuais do que com literatos*» (1998: 142). Augusto expresa su deseo de contactar artistas de otros medios como una vaga «*afinidade*», lo que tiene que ver tanto con un sentido de solidaridad —una ética, etos, o curiosidad— como con las teorías concretistas de

lo *verbicovisual*. Mientras que la obra de Augusto es notable porque se aprovecha de tantas tradiciones distintas de poesía, música, y arte visual, su carrera artística también se destaca por haber unido a varios poetas, músicos, y artistas. Como lo señala Bessa, Augusto consiguió abrir en Brasil un mercado para la música modernista de Webern, Stockhausen, Ives, y Cage, al mismo tiempo que dejaba huellas en la música brasileña de Caetano Veloso, Elis Regina, Os Mutantes, y otros. Poemas como *poetamenos*, dice Bessa, sirven como una puente entre la samba y la música dodecafónica (2009: 231).

Entre los innumerables amistades internacionales (e intermediales) que ha cultivado Augusto de Campos a lo largo de su carrera, ninguna se destaca tanto como su larga correspondencia con el compositor norteamericano John Cage.⁶ Aunque las cartas que se enviaron durante los años 70 y 80 suelen ser cortas y dedicadas a asuntos prácticos (como los detalles de la visita a Brasil que Cage hizo durante la 18ª Bienal de São Paulo en 1985, o la publicación de la traducción portuguesa de *A Year from Monday*), estas cartas acompañan un rico intercambio de imágenes, esculturas, poesía visual, y música. Augusto y Cage utilizan el arte multimedia como una manera de imaginar y realizar, de forma más perfecta, las

relaciones interpersonales e internacionales. Para los dos artistas, los desarrollos de la tecnología mediática proporcionan la inspiración y el impulso para buscar nuevas formas de cruzar fronteras artísticas y políticas. De manera similar a Cage, Augusto se aprovecha de las nuevas tecnologías de grabación e impresión para minar cada vez más las divisiones entre el texto, la música, y el arte visual. Así, la colaboración y el homenaje multimediatícos llegan a ser la forma más común de la producción artística. En la teoría y en la práctica, cruzar las fronteras entre los medios se convierte en una manera de sortear las barreras entre naciones y culturas.

Para Cage, renunciar al ego es la única forma de realizar su visión de un planeta unido e íntegro, el «Spaceship Earth» con el que había soñado su amigo Buckminster Fuller. Cage no imagina un mundo en donde las diferencias culturales y lingüísticas desaparezcan, sino uno en el cual estas diferencias ya no importan. Para Cage, las diferencias entre los medios se hacen irrelevantes porque el arte se ha liberado de su función como medio de autoexpresión. De ahí que Cage dijera que sus partituras gráficas (como *Fontana Mix*) también servían como instrucciones para la danza, o hasta para la creación de otras obras visuales o textuales. En el año 1962 Cage reimagina su

famosa obra «silenciosa», 4'33", dando a la nueva composición el título 0'00", una obra performática que se puede realizar en cualquier medio. La partitura de 0'00" consiste en una sola frase: «*In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action*». Entre las escasas indicaciones que nos ha dejado el compositor sobre su realización se encuentran la obligación ética hacia el otro, y la ejecución del «performance» sólo con los materiales que se encuentren a mano.⁷ Para Cage, lo importante no es unir los diversos medios sino deshacerse de todo concepto del medio artístico. Dado que, en la mayoría de sus obras, las formas artísticas ya no sirven para mediar, las discusiones en torno a la forma se hacen inconsecuentes.

Para Augusto, una síntesis como la que imagina Cage es tan imposible como indeseable. Para el poeta brasileño, las relaciones entre los medios, como las relaciones entre los pueblos del mundo, representan una totalidad nunca realizada. Augusto, igual a Cage, usa la intermedialidad para renunciar al yo, pero lo hace también para expresar mejor lo no-idéntico del sujeto minoritario. Para él, lo visual, lo oral, y lo táctil, como esferas de la experiencia, están necesariamente separados. En este sentido, De Campos intenta destruir las nociones

convencionales sobre la voz poética en una forma que sobrepasa el rechazo y la ignorancia que cultiva Cage acerca de la diferencia cultural y política.

Aunque Augusto celebra a Cage como «*o mais completo artista inter-semiótico de nosso tempo, e poeta dos multimedia: músicopoetapintor*», el poeta brasileño caracteriza su propia carrera inter-artística no como un proceso de sumas sino de restas (1998: 130). Augusto admite que la «*afinidade*» que siente por los músicos y artistas gráficos lo deja en los márgenes de varios mundos artísticos:

Às vezes penso que sou menospoeta que músico e menosmúsico que artista gráfico. Carl Ruggles que, com Charles Ives, é um dos patriarcas da música moderna americana, costumava dizer: «eu pinto música.» Quase uma definição para um expoeta como eu. (2003: n.p.)

A lo largo de su carrera, Augusto ha añadido una serie de prefijos a su identidad como poeta: *não-poeta*, *expoeta*, *menospoeta*, *poetamenos*. Sin embargo, como señala *poetamenos*, esta contingencia o dependencia llega a ser una parte natural del acto de amar. Unirse con el otro —devorar y ser devorado— significa renunciar la autonomía del yo.

Bibliografía:

18ª Bienal de São Paulo - Catálogo, Fundação Bienal de São Paulo, 1985. Disponible en: <http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/AHWS/Publicacao-Bienal-de-S%C3%A3o-Paulo---Cat%C3%A1logo---1985.aspx>.

Bessa, Antonio Sergio. «Sound as Subject: Augusto de Campos's Poetamenos», en: Perloff, Marjorie; Dworkin, Craig (Eds.) (2009) *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*. The University of Chicago Press, Chicago, pp. 219-236.

Bohn, Willard. «Exploring the Concrete Labyrinth», en: *Ciberletras* 17, 2007. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/bohn.htm>.

Cage, John (1962). *4'33" No. 2*. C.F. Peters, New York.

Cage, John (1960). *Fontana Mix*. Henmar Press, New York.

Cage, John; Knowles, Alison (1969). *Notations*. Something Else Press, New York.

Campos, Augusto de (1998). *Música de invenção*. Editora Persepctiva, São Paulo.

Campos, Augusto de (1979). *Poesia 1949-1979*. Livreria Duas Cidades, São Paulo.

Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Pignatari, Décio. «Plano-piloto para poesia concreta», en: Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Pignatari, Décio (Eds.) (1975) *Teoria da Poesia Concreta; textos críticos e manifestos (1950-1960)*. Livreria Duas Cidades, São Paulo.

Campos, Haroldo de (1976). *A operação do texto*. Editora Persepctiva, São Paulo.

Cardew, Cornelius (1971). *Treatise Handbook*. Edition Peters, New York.

Cardew, Cornelius. «Wiggly Lines and Wobbly Music», en: *Studio International*, november-december, 1976, pp. 249-255.

Clüver, Claus. «*Klangfarbenmelodie* in Polychromatic Poems: A. von Webern and A. de Campos», en: *Comparative Literature Studies*, septiembre, 1981, pp. 386-398.

Clüver, Claus. «The Noigandres Poets and Concrete Art», en: *Ciberletras* 17, 2007. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/cluver.htm>.

Cussen, Felipe. «Poemas como partituras», en: *PORES A Journal of Poetics Research*, 2010. Disponible en: <http://letras.s5.com/fc300710.html>.

Erber, Pedro. «The Word as Object: Concrete Poetry, Ideogram, and the Materialization of Language», en: *Luso-Brazilian Review* 49:2, 2012, pp. 72-99.

Funkhouser, Chris. «Augusto de Campos, Digital Poetry, and the Anthropophagic Imperative», en: *Ciberletras* 17, 2007. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/funkhauser.htm>.

Higgins, Dick. «Synaesthesia and Intersenses: Intermedia», en: *Something Else Newsletter* 1, No. 1, 1966.

Jackson, Kenneth David. «Augusto Fingers: dacto, grypho, grama, clip. Avec une chronologie des œuvres (art technologique) d'Augusto de Campos», 2014. Disponible en: <http://bresils.revues.org/1342>.

Lacerda, Daniel. «Alguma Coisa Sobre o Nada: A Anticrítica», en: Sússekkind, Flora; Castañon Guimrães, Julio (Eds.) (2004) *Sobre Augusto de Campos*. Viveiros de Castro Editora Ltda, São Paulo, pp. 229-243.

Lacerda, Daniel. «John Cage - Augusto de Campos: Um Diálogo», en: *Revista Zunai*, marzo, 2009, pp. 32-72.

Leach, Elizabeth Eva (2007). *Sung Birds: Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca.

Mac Low, Jackson; Young, La Monte (Eds.) (1963) *An Anthology of Chance Operations*. Mac Low and Young, New York.

Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory*. University of Chicago Press, Chicago.

Perrone, Charles. «Poesia concreta e tropicalismo», en: *Revista USP*, diciembre 1989 - febrero 1990.

Pritchett, James (1993). *The Music of John Cage*. Cambridge University Press, Cambridge.

Saper, Craig (2001). *Networked Art*. University of Minnesota Press, Minneapolis.

«Synaesthesia». University of Sussex, 2015. Disponible en: <http://www.sussex.ac.uk/synaesthesia/>.

Picón Garfield, Evelyn; Valenzuela, Luisa. «Luisa Valenzuela»,

en: Picón Garfield, Evelyn (Ed.) (1987) *Women's voices from Latin America: Interviews with Six Contemporary Authors*. Wayne State University Press, Detroit, pp. 141-165.

Veloso, Caetano; de Campos, Augusto. «dias dias dias/Volta», en: *Caetano Veloso: Singles*, disco compacto, 1999. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MpXwgmMQu5c>.

III. Imágenes, instituciones y discursos del poder.

La construcción de la memoria a través de los discursos institucionales. Museos de la Memoria en Latinoamérica.

Alejandra Gabriela Panozzo Zenere*

Resumen:

Este trabajo intentará repasar de forma preliminar y exploratoria algunas construcciones en torno a los Museos de la Memoria en Latinoamérica, circunscripto en diferentes enfoques críticos museológicos y posiciones historicistas, que teorizan desde una reflexión crítica el mundo de los museos.

Para orientar el análisis sobre las instituciones trabajaremos en primer lugar las particularidades contextuales que utilizan al crear su discurso sobre la memoria. En segundo lugar, se trabajará con aspectos que permiten leer un ejercicio discursivo que responde a una convivencia de políticas institucionales de carácter local, con prácticas museológicas de orden global.

Palabras-clave: Museos, memoria, Latinoamérica, global.

The Construction of Memory through Institutional

Discourses. Museums of Memory in Latin America.

Abstract:

The aim of this paper is to consider in a preliminary and exploratory way a number of concepts regarding Museums of Memory in Latin America. The paper focuses on different museological and historical perspectives, which theorize about the concept of museums.

In order to guide the analysis, we will first consider the contextual characteristics considered by museums at the moment of producing their discourses on memory. Secondly, we will discuss some aspects evidencing a coexistence of institutional policies at a local level and museological practices at a global level.

Key Words: Museums, memory, Latin America, global.

El museo, objeto de la museología.

La museología es un campo académico de naturaleza interdisciplinaria, que tiene por objeto de conocimiento las formas en las cuales una sociedad selecciona y administra

productos culturales que serán representativos y preservados para la posteridad. De todos modos, aún no alcanzó el orden de teoría específica, porque ni su objeto y ni sus métodos responden a los criterios epistemológicos de una aproximación científica propia. Por esta razón, se vale de otras disciplinas para conformar un marco de legitimidad que atienda a sus particularidades culturales.

El museo se convirtió en un sitio de interés para diversos estudios disciplinarios, sabemos que existen situaciones que son trabajadas por distintas corrientes teóricas. En primer lugar, encontramos disciplinas como la etnografía, la historia del arte, y antropología que se orientaron a indagar el estudio de los objetos producidos por el hombre y permitieron diferenciar las piezas de los patrimonios de las instituciones museística, de acuerdo al carácter clasificatorio¹ que se instauró en el siglo XIX.

Más adelante se realizaron conceptualizaciones de los objetos como sistema de comunicación desde las aportaciones de la semiótica y el estructuralismo, proveedores de información sobre las sociedades a las que pertenecieron, o signos portadores de significado, de ideas. Mientras tanto,

desde el posestructuralismo se focalizó en el estudio del diseño de exposiciones, teniendo en cuenta los elementos que permiten construir significado dentro del establecimiento (actos de documentación, cartelería, etc.). En esta línea también se pueden agrupar los estudios con un enfoque textual, que reconocieron en el museo y las exposiciones, estructuras formales que les permitieron analizarlos como estrategias narrativas o textuales.

Más allá de los aportes de las diferentes posiciones disciplinares, se establecieron en las últimas décadas del siglo XX dos líneas precisas de investigación que se reconocen como las primeras teorías propias del campo de conocimiento museológico. Por un lado, trabajos que se encuadran dentro de la nueva museología, conocida también con el nombre de ecomuseología² o museología de comunidad³, que pretendía ampliar el concepto de museo como institución al servicio de la sociedad⁴. En otro orden se encuentran los enfoques críticos, que se agrupan bajo la denominación de museológica crítica, que se encuentra en la intersección de la teoría y la práctica, que combinan exploraciones de representación textual, condiciones institucionales de producción, para la conformación de un pensamiento crítico frente a toda doctrina dominante.

Estos últimos suelen ser los más adecuados para poder pensar aspectos socio-culturales que afectan a este tipo de institución y capturar la complejidad de lo que sucede en los museos en la actualidad (Imagen 1)⁵ [http://www.hdwallpapers.in/walls/guggenheim_museum_bilbao_wide.jpg] como un fenómeno cultural.

Tony Bennett (1996) ha generado uno de los planteos más polémicos dentro de esta última línea de trabajo, a partir de la observación de la institución museal en el XIX (Imagen 2)⁶ [<http://revistamito.com/wp-content/uploads/2014/06/Thomas-Allom-La-Gran-Galer%C3%ADa-del-Louvre-c.-1844.jpg>] Allí, establece una perspectiva bifocal entre los museos y la hegemonía, considerando al primero «...instrumento de la hegemonía de la clase gobernante» (1996:91). La posición de este autor retoma ideas de Michel Foucault sobre el poder disciplinario, el panóptico y la gubernamentalidad, emparentándolas con las discusiones sobre conocimiento, poder y relaciones espaciales de Antonio Gramsci. En otras palabras, su planteo postula que los museos —de naturaleza dinámica— son instituciones propias del capitalismo, en consecuencia, su desarrollo dependerá de las variaciones propias del sistema

capitalista.

Del mismo modo, cuestiona su función elitista, planteada por Pierre Bourdieu en relación a los museos de arte que, por detalles en su morfología y en su organización, sirven para «...reforzar en unos el sentimiento de pertenencia y en otros el sentimiento de la exclusión» (Bourdieu, 2002: 93).

Sin embargo, los enfoques críticos, en general, no profundizan en aspectos de recepción. El público quedó relegado a una posición de simples consumidores. Esta posición se encuentra en sintonía con alguno de los planteos llevados adelante por autores de la Escuela de Frankfurt (Theodor Adorno y Max Horkheimer, 2007), quienes postularon la idea de un consumidor pasivo y acrítico en diferentes estudios sobre la televisión, el cine y la industria. Cabe aclarar que, décadas más tarde, estas posiciones fueron revisadas, y se estableció que las respuestas de los individuos ante los fenómenos culturales tienen distintos grados de participación, por lo tanto, es una condición de gran complejidad que depende de sus variables para poder ser interpretadas.

Luego de este breve esbozo sobre la museología, que intenta dar cuenta del universo teórico que demarcó el campo

académico, nos detendremos a analizar algunas singularidades que presentan los Museos de la Memoria en América Latina (Imagen 3)⁷ [<https://marisolzumaeta.wordpress.com/#jp-carousel-1655>], con el propósito de explicitar aspectos generales de estas entidades que responden a un relato social sobre la memoria de Latinoamérica, aunque desde un patrimonio particular y una discursividad institucional específica.

La construcción de un discurso de la memoria en Latinoamérica.

La historia de los museos en relación con los cambios del sistema establece dos claros modelos de institución cultural que fueron leídos bien antagónicamente, o bien una continuidad. El primero se corresponde con la llamada institución moderna mientras el segundo es sustentado dentro de las lógicas que comprendieron al posmodernismo.

Este último período es asociado con una búsqueda de la identidad que implicó repensar en simultáneo tres giros, que se corresponden con tres campos disciplinares. Por un lado, un giro histórico que implicó un *boom* de la memoria alimentada por el marketing de la nostalgia que cuestionaba el progreso humano que alentó el modernismo de principios de siglo XX,

desplazando el interés del futuro por la atención sobre el pasado. Segundo, un giro lingüístico que pone en duda los grandes relatos, es decir la historia del discurso construido en la modernidad, que se desplazó por una historia más sensible vinculada con los detalles. Por último, el giro subjetivo que involucró una metodología y temática específica que restituyó a otros actores y experiencias, otorgando un nuevo valor a sus testimonios y sus discursos.

A los fines de este recorrido, retomaremos el primer giro, profundizado por Andreas Huyssen (2001), que permite comprender la cultura posmoderna en clave con el discurso de la memoria. Esta última, entendida como una consecuencia de la descolonización y los nuevos movimientos sociales que buscaban una historiografía alternativa y revisionista. Estas posiciones permitieron al autor debatir sobre el Holocausto como un tropo universal,⁸ es decir discursos de la memoria que pasaron a tener, por un conjunto de similitudes, una realidad global, aunque con la salvedad de continuar anclados a las Naciones y los Estados, o sea sus prácticas de memoria siguieron siendo de orden nacional. De acuerdo con esta idea, podemos pensar los establecimientos museísticos que se conformaron a fines del XX en el contexto latinoamericano

como una posible respuesta dentro de los nuevos discursos de la memoria.

Esta última estuvo fuertemente asociada, por un lado a una relectura de la memoria en relación con los conflictos armados que se sucedieron en los países latinoamericanos en el siglo XX, por ejemplo los espacios museísticos de Buenos Aires, Montevideo, Santo Domingo, Bogotá, etc. Mientras, por otro lado, se establecieron instituciones que dan cuenta de la temática desde un orden universal, apelando a genocidios de carácter mundial, y espacios museográficos o exhibiciones que respondían a acontecimientos de índole nacional. Entre ellos, encontramos el museo Yalpana Wasi – Wiñay Yalpanapa en Huancayo o el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile.

Estas instituciones culturales deben ser leídas como resultado de un conjunto de políticas culturales llevadas adelante por gobiernos nacionales que sostuvieron un revisionismo sobre la historia de Latinoamérica, y plantearon una nueva manera de ser latinoamericano. El ascenso de estos gobiernos estuvo marcado por un apoyo a la búsqueda de la memoria y verdad entorno a los períodos oscuros de la historia

de cada país. Es decir, un proceso cultural que tuvo por finalidad traer a la luz, sacar del olvido y denunciar hechos atroces que sucedieron durante los años de las dictaduras latinoamericanas. Así, se intentó una cohesión y memoria social compartida, en defensa de los derechos humanos y con una demanda insoslayable de justicia social. De este modo, el Estado se convirtió en generador de un proceso de producción y validación de memoria.

Claramente, estos museos responden a un tropo universal, un discurso de la memoria con características globales, ya que dan cuenta de la violación a los derechos cometida por un gobierno de facto, pero en una lectura donde se muestran las diferencias que cada nación latinoamericana tuvo en sus procesos socio-políticos durante este período histórico.

Esto nos lleva a pensar a los museos en Latinoamérica desde un carácter plural, producto de su amplia diversidad, basado en la riqueza de las diferencias identitarias que tiene el continente. A nuestro entender, se trata de abandonar la concepción de una Latinoamérica como región homogénea, y lo latino como una unidad uniforme. Esta posición, además, nos obliga a dar cuenta sobre cómo construye cada nación su propio

relato sobre su memoria, pero ¿es posible que los Estados abarquen todas las lecturas de este fenómeno en un solo discurso?, ¿se puede generar una apertura de significados en que estén inmersos todos sus participantes y sus opiniones?, ¿desde qué consenso se impulsa para sostener su relato?

La respuesta a estas preguntas será una construcción que implica primeramente conocer qué se concibe por memoria desde la institución. Este concepto abre un debate político, donde hay y habrá conflictos de memoria. María Paula González y Joan Pages (2014) plantean que ésta puede ser un atributo o capacidad personal e íntima para conservar recuerdos, ideas, datos, etc., pero también un acontecimiento social y colectivo. Esta última característica es un proceso activo de recuperación o reconstrucción simbólica del pasado y una producción social de identidades, que se puede conectar con el lineamiento que trabajan algunos de los museos mencionados, ya que otorgan sentido de pertenencia y un pasado común que permite construir sentimientos de una nueva lectura de su identidad nacional.

Según esta lectura, podemos pensar al museo como una zona de contacto (Clifford, 1999). Espacios institucionales en

que se negocian nuevas identidades a partir de las relaciones o vínculos que pueden establecer los sujetos que tienen posiciones dispares, en pos de generar nuevas identidades que den como resultado una construcción social del conocimiento. Clifford, basándose en las posiciones de la antropóloga Mary Louise Pratt (1992), define a estas zonas como lugares donde las culturas colisionan y generan procesos de transculturación. Allí, los grupos se rearticulan en nuevas formas de cultura a partir de los materiales y contactos establecidos con las culturas dominantes. De este modo, se establece una relación híbrida entre la cultura subyugada y la dominante. Esta posición, se debe entender, siguiendo a Sharon McDonald (2003) en la transculturalidad, en que se negocian nuevos discursos que ponen en tensión cómo se configuran los relatos en los museos.

En oposición a este enfoque crítico sobre el museo, encontramos la postura de Bennett (1996), que plantea que la institución es servidora del sistema, y por tanto, lo que propone Clifford no es una solución al conflicto, sino la disolución del problema por la construcción de otras dificultades. En otras palabras, al eliminar los discursos de las partes, la construcción de uno nuevo confrontará con otros discursos mayores o con los

de los agentes legitimadores, o sea el relato del sistema capitalista dejará por fuera posibles relatos y presentará un determinado relato histórico-cultural.

En esta línea de posturas excluidas no podemos dejar de expresar lo complejo del fenómeno que, en líneas generales, es pensado desde el pasado, pero que en realidad aún tiene vigencia. Actualmente, se convive con situaciones de genocidio de nivel mundial y nacional, golpes militares o *golpes blandos* que generan desestabilizaciones en varios países latinoamericanos. En mi opinión, el pasado todavía está presente, por ello, la narrativa de estas instituciones debería tomar el pasado desde una mirada revisionista que contemple a la memoria en continua transformación y construcción social.

Además, cabe aclarar que en sus denominaciones estos museos latinoamericanos utilizan la palabra memoria desde el singular, el cual se puede unir con la idea de presentar un solo relato superador, que excluye otros posibles. De este modo, esta expresión no trasmite la realidad del proceso y del discurso, entendido este último en término de un conjunto de significaciones sociales, culturales, históricas, políticas, etc. que se encuentran implícitas en el proceso de intercambio de la

construcción cultural. Aunque existe el caso del *Museo de las Memorias: Dictadura y Derechos Humanos* en Asunción⁹, que intuimos se trata de una construcción plural del momento histórico, por ello, la pluralidad del término en su nombre.

Las posturas sobre la memoria son un universo de miradas, que más allá de estar anclados en estos espacios en un momento y realidad determinada, dan cuenta de un sinfín de posibilidades, todas ellas válidas para poder abarcar la totalidad de voces que debe tener el relato histórico. La lectura en singular de la memoria suele ser retomada en la misión u objetivos de las entidades museísticas, y trabajada desde una mirada que abarca el hecho histórico sobre el hecho histórico. Este es un rasgo que comparten la mayoría de estos espacios institucionales, pero que no implican que luego en la práctica alcance esta realidad al mostrar o narrar, desde la pluralidad, el relato museológico a su público.

Claramente, todos estos aspectos se engloban en una perspectiva ideológica, porque están estrechamente vinculados con la manera que fueron forjadas estas instituciones culturales dentro de cada nación. En consecuencia, es evidente que se trata de un fenómeno cultural e institucional que debe ser leído

a partir de la diversidad de las naciones que conforman el continente, pero de igual modo continúa siendo un instrumento del sistema que se desarrolla globalmente.

Cruzamientos de la realidad latinoamericana en el contexto global.

Los Museos de la Memoria no pueden escapar a la realidad global en que se encuentra circunscripta este tipo de institución en la actualidad. Esto implica considerar la construcción de su discurso interpelado por otros discursos, próximos a la mercantilización y la tecnología. De esta manera, la entidad no solo debe responder a un relato sobre la memoria, que dé cuenta de un consenso sobre la historia de su país, sino también vincularse con prácticas museológicas que se asocian a una lógica de carácter global, la de una cultura mercantilizada.

Esta idea fue trabajada por Huyssen (2001) cuando planteó al Museo Posmoderno como un medio de masas. El autor postuló que esta institución no podía pensarse por fuera de la relación con los medios de comunicación, las tecnologías y las lógicas de percepción y circulación de presentación de los objetos de consumo. La institución aceleró su discurso y su retórica para apelar a una democratización de la entidad, por lo

menos en términos de accesibilidad, traducido en un medio masivo de performance y *mise en scène* para un público cada vez más amplio, al que se le ofrece una diversidad de modos de entretenimiento. En consecuencia, dispuso una nueva manera de concebir al establecimiento museístico: un espacio híbrido, mitad feria de atracciones y mitad grandes almacenes.

En ese momento, los museos comienzan a competir por el consumo de la misma manera que los medios de comunicación, se vinculan con el mercado y las formas en que se consumen las mercancías —en general y en particular—, que llevan a leer su discurso en tanto objeto cultural y espacio de la vida cotidiana en que se entremezcla el ocio, el espectáculo, el turismo y la cultura. Posteriormente, hacia fines del siglo XX se instauró un nuevo momento que generó un crecimiento exponencial de su carácter consumista, vinculado con las prácticas de la globalización, y unido a otras circunstancias socio-culturales permitieron establecer un nuevo momento de transformación para la institución museológica.

Para desarrollar esta idea tomamos la categoría de complejo expositivo (Bennett, 1996) que permite observar las particularidades que tiene el museo actual. Las mismas, visibles

en su arquitectura y su narrativa, dan como resultado una determinada práctica de discursividad con características del siglo XXI.

El aspecto arquitectónico que prima está asociado a una construcción grandilocuente y espectacular de edificios ideados y dedicados al ocio. Los museo-espectáculo (Imagen 4)¹⁰ [https://en.wikipedia.org/wiki/Kunsthhaus_Graz#/media/File:Gra responden a las industrias culturales y a la sociedad mediática que se convierten en una posibilidad ante la disolución entre el tiempo de trabajo y ocio, de modo que la entidad museística resulta una oferta importante dentro del mundo cultural. En sus interiores se estableció un relato que abandonó la transmisión de saberes por exposiciones que se organizaban y anunciaban como grandes espectáculos que brindan acontecimientos y experiencias culturales para todos los públicos, apelando al entretenimiento instantáneo y al exhibicionismo de la macroexposición.

En lo que concierne a su narrativa, se apoyó en dos maneras de vincularse con su acervo, por un lado, exhibiciones de la colección permanente, y por otro, exposiciones temporales. Ambas basadas en un tipo de práctica

museográfica que abandona las disciplinas historicistas positivistas, por un pragmatismo que se vale de una narrativa interdisciplinaria que permite una deconstrucción del relato progresista por microrrelatos, estrategias de ficción o géneros formales, que permiten leer una multiplicidad de relatos que se encuentran presentes en las distintas exposiciones de sus piezas museísticas. Ahora bien, la realidad de los Museos de la Memoria difiere, pero cabe preguntarnos hasta qué punto.

La construcción edilicia que primó en este tipo de museo es la reconstrucción de los museos de sitio, un emplazamiento en referencia al lugar donde ocurrió el hecho histórico, por ejemplo la institución de Buenos Aires que se estableció en el predio donde funcionaba la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)¹¹, la casa quinta de Máximo Santos¹² en Montevideo¹³, o la casa-sede de la Dirección Nacional de Asuntos Técnicos del Ministerio del Interior, creada en la dictadura de Alfredo Stroessner en Asunción.¹⁴ No obstante, también se crearon los museos temáticos, aquellos que hacen referencia al hecho a modo de una dimensión universal de la experiencia, pero se encuentran situados en otro lugar, como los museos de Distrito Federal de México¹⁵, Yalpana Wasi – Wiñay Yalpanapa – Lugar de la Memoria, Huancayo¹⁶ y el museo de Santiago de Chile¹⁷.

Los establecimientos culturales en los países latinoamericanos, en cualquiera de sus posibilidades arquitectónicas, llevan adelante una impronta que se vincula con construcciones que sobresalen de la arquitectura urbanística. Espacios culturales que se presentan como señalamiento, a causa de ello no pasan desapercibidos e invitan al transeúnte a preguntarse qué es lo que se guarda allí. La entidad es diseñada de tal modo que pone en evidencia una línea de acción entre el continente y el contenido (Anna María Guasch, 2008). Es decir, la estructura arquitectónica y actividad del museo son estudiadas como conceptos inseparables, a pesar de que en distintas etapas de la historia de los museos fueron valorados de manera diferente.

En cuanto a las particularidades en su narrativa museística, estos museos cuentan con un patrimonio de orden inmaterial (experiencias testimoniales narradas) sumado a un patrimonio material (objetos, etc.) que refiere en general al período histórico. Piezas museológicas que representan un pasado que se desea hacer conocer y difundir, desde una concepción museística dinámica, que se construye en y con la comunidad en la que está inserta para dar visibilidad e información de

aquello que fue silenciado. En consecuencia, estos espacios museísticos apelan a una narrativa que presenta exposiciones de carácter permanente, basadas en la elaboración de un guión curatorial de corte historicista que responde a una definición del relato del mito colectivo identitario, que no deja de establecer, a nuestro entender, una idea unida con el no olvidar.

Asimismo, se trabaja con exposiciones temporarias, asociadas a una variedad de miradas o maneras de trabajar la temática, que dan por resultado una multiplicidad de discursos que abarcan la complejidad del concepto memoria. Un ejemplo de este tipo de propuesta de narrativa es la que lleva adelante el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos emplazado en Santiago de Chile. Su edificio presenta tres salas de exposición, de las cuales una está dedicada a recoger elementos importantes de su patrimonio para narrar los hechos ocurridos en Chile entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1990 (Imagen 5)¹⁸ [http://santiagoimperdible.cl/wp-content/uploads/2013/10/Museo-de-la-Memoria20131024_016.jpg]. Mientras, que el espacio museográfico que se encuentra al ingresar y la galería (que se une con el metro) (Imagen 6)¹⁹ [<http://www.museodelamemoria.cl/wp->

[content/uploads/2011/11/DSC0065.jpg](http://www.museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2011/11/DSC0065.jpg)] son destinadas para exposiciones de carácter temporario, dedicadas a la obra de un artista (Imagen 7)²⁰ [<http://www.museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2013/09/maria-san-martin.jpg>], temáticas de derechos humanos o memoria (Imagen 8)²¹ [<http://www.museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2011/03/la-lucha-de-las-mujeres2.jpg>], concursos (Imagen 9)²² [<http://www.museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2013/11/SLIDE-WEB.jpg>], etc.

En cualquiera de las dos posibilidades de recorridos expositivos, historicista o de ficción, se establece una dirección determinada y una manera de observar el pasado en que los museos vuelven a reafirmar su misión de ser instituciones disciplinarias²³, instrumentos para representar un discurso en clave de retórica que nos indica qué observar, cómo se interpreta y qué se subraya o qué se silencia. Este planteo nos obliga a revisar lo mencionado en párrafos anteriores, cómo y qué se debe recordar de la historia reciente, qué voces se deben escuchar, o cuáles se escuchan, cómo se selecciona y cuáles son los límites de aquello que se conserva y se suprime. Por eso, es fundamental en estos espacios institucionales el

lugar que se le asigna a las áreas de investigación y documentación, ya que se puede caer en aquello que Susan Sontag (2003) expresa, «... quizá se le atribuye demasiado valor a la memoria y no el suficiente a la reflexión» (2003: 34).

La investigación que se lleva adelante en las diferentes áreas de indagación sobre el acervo, en este tipo de institución es primordial, porque elaboran los elementos para fundamentar el guión curatorial en que expone aquello que se dice, se construye y se trasmite a cada uno de los visitantes que recorre estos espacios culturales. El conocimiento más fehaciente sobre los hechos históricos posibilita percibir a la memoria como un proceso de patrimonialización²⁴. Es decir, una serie de acciones cuyo propósito es denunciar esos hechos y difundirlos para que no vuelvan a suceder; generar una conciencia colectiva que alerte y eduque a las nuevas generaciones sobre los mismos, lo que implica «...un proceso de discusión y negociación de esas memorias silenciadas u olvidadas que ahora se dan a conocer» (Ana María Sosa González, María Leticia Mazzucchi Ferreira, 2012: 876).

Ahora bien, queda establecer que ocurre con el fenómeno de los museos en el siglo XXI, que a nuestro entender implica

no pensar inocentemente el *boom* de espacios culturales que se crearon en las ciudades latinoamericanas. Es evidente que en muchos casos están asociados a ser simples atractivos turísticos, un reciclaje de estructuras obsoletas con un doble sentido, funcional (de reúso) y simbólico (de revalorización de la memoria colectiva). Del mismo modo analizar las palabras de la dirigencia política sobre estos espacios, «Allí donde hubo muerte, hoy hay vida»²⁵. Esta idea fue unida en general a los museos de sitios, en que cada espacio se abrió a múltiples actividades culturales, pero hasta qué punto solo se deben desarrollar actividades que responden a la situación que sucedió allí, o sobre temáticas de la memoria y derechos humanos. Por el contrario, sin llegar a extremos, ¿por qué no se puede apelar a lógicas vinculadas con otro tipo de prácticas de entretenimiento que no responden al relato museográfico, pero puede acercar el museo a nuevos públicos?.

Los museos de la memoria creados en los países latinoamericanos abren el debate sobre cómo se construye el discurso de la memoria en cada una de estas naciones, por un lado, un relato único que omite otros posibles puntos de vistas, y por otro, una construcción plural que alberga en la tolerancia las diferencias y las similitudes de los actores participantes.

Cualquiera de estas estructuras discursivas apela a una determinada interpretación y comprensión que pone de manifiesto un orden social-político en que se inscriben, y del cual la institución forma parte. Sin embargo, es esencial pensar que en el siglo XXI, cualquiera de estas propuestas debe plantear prácticas museológicas contemporáneas que se ajusten a experiencias sensitivas y del espectáculo para poder brindar a sus públicos aquello que esperan encontrar en este actual modelo museológico, aunque claro está, sin perder el espíritu que las caracteriza.

A modo de cierre.

El recorrido que intentamos llevar a cabo no pretende tener una postura acabada sobre el fenómeno museológico, sino plantear interrogantes sobre el rol que están teniendo los museos en la actualidad.

Los Museos de la Memoria en Latinoamérica que trabajamos en algunos pasajes de este texto se presentan como ejemplos para indagar una problemática de orden universal, los cuales nos permitieron marcar algunas diferencias que se presentan en su discursividad dentro del contexto latinoamericano. Estos establecimientos sostienen un relato sobre la memoria que, en

general, se basa en episodios que en algunas de las naciones todavía no encuentran respuestas y dividen a la sociedad. Por ello, es necesario lograr una comprensión de los mismos como parte de la trayectoria histórica humana.

En realidad intentamos exponer que estamos ante un escenario complejo y de gran diversidad, por cómo es trabajada dicha temática, y por las prácticas museográficas que llevan adelante los museos en sus interiores. En cualquiera de sus opciones, se trata de una oportunidad para generar una reflexión sobre las propias instituciones, entendida en término de agente destinado a estimular en el conjunto social, el pensamiento crítico sobre sí misma y sobre sus determinaciones ideológicas-culturales.

Esto obliga a reflexionar y explicitar el para qué recordar, con qué propósitos y qué rol cumplen los diferentes agentes de poder (Estado, Academia, Autoridades del establecimiento, etc.) al determinar lo que se va a contar, de lo cual el público va a apropiarse y refundir en el imaginario colectivo del conjunto social. Es necesario destacar que el Estado en los últimos años se ubicó en un actor del orden simbólico que estableció que estos espacios se conviertan en lugares de representación de

contestación y negociación cultural para alcanzar una convivencia sobre el hecho histórico y la memoria de la sociedad.

No obstante, estos museos no pueden escapar del escenario global que busca que las entidades museísticas se desenvuelvan dentro de características preponderantes de estilización, estatización y mercantilización. Estas particularidades se contraponen en algunos puntos con el rol de la institución educadora, la cual no logra adecuarse a los nuevos desafíos que propone pensarse en el siglo XXI, un museo entretenido e interesante, ya que se encuentran algunas de ellas atrapadas en programas pedagógicos que continúan sostenido un marco historicista en clave con el pensamiento positivista, que proyecta a través de la exhibición de piezas museográficas un plano histórico-universal y la división de etapas dentro de la historia, construyendo un orden de progreso y sucesión en relación con saberes organizados que cumplen con el fin de totalidad.

En nuestra opinión, cada institución intenta encontrar, a su manera, un equilibrio, apoyado en su contenido y continente, que asocie las particularidades locales con el escenario global.

Los Museos de la Memoria en Latinoamérica llevan adelante un relato museístico, que está sujeto a la realidad de cada nación, pero también al sistema global capitalista. Una institución cultural de época que continúa sustanciándose y mutando para no perder su poder legitimador, y por tanto educa, pero también debe entretener, para no dejar de ser visitado por los diferentes públicos.

Bibliografía:

Adorno, Theodor; Horkheimer, Max (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Fragmentos filosóficos. Akal, Madrid.

Bennett, Tony. «The exhibitionary complex», en: Greenberg, Reesa (Ed.) (1996) *Thinking about Exhibitions*. Routledge, London, pp. 73-101.

Bourdieu, Pierre (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Editorial Montessor, Buenos Aires.

Clifford, James. «Los museos como Zonas de Contacto», en: Clifford, James (1999) *Itinerarios Trasculturales*. Gesida, Barcelona, pp. 233-271.

González, María Paula y Pages Joan. «Historia, memoria y enseñanza de la historia: conceptos, debates y perspectivas europeas y latinoamericanas», en: *Historia y Memoria*, N° 9, junio- Diciembre, 2014, Colombia, pp. 275-311.

Guasch, Anna María «Los museos y lo museal. El paso de la modernidad a la era de lo Global», en: *Revista CALLE 14*, Vol. 2, N° 2, 2008, Bogotá, pp.10-20.

Huyssen, Andreas (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura*

y memoria en tiempos de globalización. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

McDonald, Sharon. «Museums, nacional and postnational and transcultural identities», en: *Museum and Society*, Vol 1, N°1, 2003, Leicester, pp. 1-16.

Pratt, Maria Louise (1992). *Imperial Eyes: Studies in Travel Writing and Transculturation*. Routledge, London.

Sontag, Susan (2003). *Ante al dolor de los demás*. Alfaguara, Madrid.

Sosa González, Ana María; Mazzucchi Ferreira, María Leticia. «Derecho de memoria y búsqueda de la verdad: Un estudio comparativo entre Brasil y Uruguay», en: *Diálogos*, Vol. 16, núm. 3, septiembre-diciembre, 2012, pp. 873-896.

De la Academia a la Escuela: la enseñanza de las bellas artes durante los primeros años de la Republica en Brasil

Camila Dazzi*

Resumen:

Los años de 1880 en Brasil son agitados, no solamente en el plano político, sino también en el cultural – el Imperio de Don Pedro II agoniza. El golpe final a la Monarquía brasileña ocurre en noviembre de 1889, con la proclamación de la República. En el plano cultural, la Academia Imperial de Bellas Artes en sus últimos años, siguió el rumbo del Imperio. Con el advenimiento de la República, una ansiada reforma de la Academia se tornó realidad, provocando la transformación de la institución en Escuela. La Reforma de 1890 trajo alteraciones efectivas para el sistema de enseñanza artística de la institución, muchas de ellas en plena sintonía con los nuevos preceptos adoptados por el Gobierno Republicano, a través del Ministerio de Educación.

Palabras clave: Academia de Bellas Artes; Escuela de Bellas Artes, Republica Brasileña, Imperio Brasileño, Enseñanza de

Arte.

*From Academy to School: the teaching of fine arts
during the early years of the Republic in Brazil*

Abstract:

The 1880s in Brazil are agitated, not only politically but also culturally - the empire of Don Pedro II is dying. The final blow to the Brazilian monarchy occurs in November 1889, with the proclamation of the Republic. In cultural terms, the Imperial Academy of Fine Arts in his later years followed the course of the Empire. With the advent of the Republic, the awaited reform of the Academy became reality, resulting in the transformation of the institution in the School. The Reform of 1890 brought effective changes to the education system of the institution, many in full harmony with the new provisions adopted by the Republican government, through the Ministry of Education. Keywords: Academy of Fine Arts; School of Fine Arts, Brazilian Republic, Brazilian Empire, Teaching of Art.

Los años de 1880 en Brasil son extremadamente agitados, no solamente en el plano político, sino también en el cultural. El

Imperio de Don Pedro II¹ agoniza frente a las críticas hechas por los abolicionistas y por los republicanos. El golpe final a la Monarquía brasileña ocurre en 1889, con el apoyo de los militares que, insatisfechos con el desprestigio de la carrera militar, serán quienes irán efectivamente a proclamar la República Brasileña y asumir el comando del país. En el plano cultural, verificamos que la Academia Imperial de Bellas Artes, en sus últimos años, siguió el mismo rumbo del Imperio. No es desconocido, para aquellos que estudian el arte brasileño del siglo XIX, el hecho de que durante la década de 1880 la Academia fue objeto de desaprobaciones de los críticos de arte y también de algunos de sus profesores, alumnos y directores. Se multiplicaban las críticas que exigían una renovación urgente de la estructura y de los métodos de enseñanza de la institución, de la misma forma que se exigía una reestructuración política del país. Con el advenimiento de la República, la ansiada reforma se tornó una realidad, con la implementación de la llamada Reforma de 1890 y la transformación de la institución en Escuela Nacional de Bellas Artes.

El texto que el lector comenzará a leer ahora, posee un objetivo principal. Partiendo de la idea de que la Reforma de

1890 – la cual puso fin a la Academia Imperial de Bellas Artes e instituyó la Escuela Nacional de Bellas Artes – no fue solamente un cambio en el nombre de la institución, nos proponemos comprender cómo la Reforma fue concebida por los artistas que estuvieron involucrados en ella y verificar en qué medida las propuestas presentadas en ese momento estaban en sintonía con los cambios advenidos del nuevo régimen: la República.

Nuestra tentativa no es infundada, pues lo que se verifica es que a pesar de su significativa importancia, el papel desempeñado por la Escuela Nacional de Bellas Artes, así como el de sus profesores, a lo largo de la década de 1890, no ha merecido todavía una debida revisión. ¿Cómo explicar la falta de interés por el período?

Tal limitación historiográfica puede ser dilucidada, principalmente, gracias al notorio anti academicismo que predominó hasta hace poco tiempo en el escenario artístico brasileño y que propagó la recurrente idea de la pasividad generalizada de la Escuela en relación a la modernidad. Principalmente luego de la Reforma de 1890, la institución fue presentada siempre como un lugar de conformismo, homogéneamente resistente a los cambios.

Popularizado desde finales del siglo XIX, sobre todo en el discurso de los críticos de arte, ese anti academicismo asoció a la Escuela Nacional de Bellas Artes con una imagen de una institución retrógrada, contraria a las innovaciones estéticas y alienada de la realidad brasileña. Tal imagen, forjada por la pluma de los entonces críticos de la institución, se tornó, en las décadas iniciales del siglo XX, una de las piezas centrales de aquello que podríamos llamar «mito fundador» del modernismo brasileño, que no hizo más que incorporar la «idea fuerza del ideario modernista francés, a saber, la de la exigencia de formular una revuelta contra las instituciones artísticas, contra los mandarines de los Salons» (Marques, 2001: 21-23).

La tendencia es perceptible en la escasa fortuna crítica sobre la Escuela en el transcurso de las tres primeras décadas del siglo XX. Para no extendernos demasiado, podemos citar dos nombres destacados en el medio artístico carioca: el pintor Modesto Brocos², que, en su libro *La Cuestión de la Enseñanza de Bellas Artes Seguido de la Crítica Sobre la Dirección de Bernardelli y Justificación del Autor*, afirmó que la enseñanza impartida en la institución «en el fondo continuó siendo, enseñanza y disciplinas, más o menos lo que era en tiempos del Imperio o, para hablar con franqueza, la misma cosa» (Brocos,

1915: 44-45); y el crítico del arte Gonzaga Duque³, que en su famoso libro *Contemporáneos*, aseveró que la Reforma de 1890 fue una mera «cuestión de rótulo» (Duque Estrada, 1929: 216-218).

Sin embargo, esas afirmaciones son bastante unilaterales, como intentaremos demostrar, y no deben ser tomadas como «verdades absolutas» por los investigadores interesados en la historia de la Escuela. Además de eso, debemos considerar el hecho de que dichas críticas, que sirvieron de base para otras que las sucedieron, fueron escritas luego de los acontecimientos que circundaron la Reforma de 1890, cuando la institución ya había pasado por otras reformulaciones, como las de 1901 y 1911 además de la que estaba procesándose en 1915.

Contexto Histórico y Benjamin Constant

En la Primera República, la evolución de las ideas pedagógicas se caracterizó por dos movimientos ideológicos: el «entusiasmo por la educación» y el «optimismo pedagógico» (Nagle, 1974: 35). Esos movimientos atribuyeron una importancia cada vez mayor a la instrucción en los diversos niveles. Con características distintas, se desarrollaron a través de movimientos político-sociales y programas de diferentes

organizaciones. En este sentido, servían a propósitos de naturaleza política, por eso la importancia atribuida a la educación como solución de los graves problemas nacionales.

Vigorosas discusiones y posturas sobre las precarias condiciones de la educación escolar brasileña ya se hacían presentes en las últimas décadas del Imperio, heredando a la República un rico legado de propuestas que visaban repensar los problemas educacionales del país. El «entusiasmo por la educación» nació en ese contexto y reveló el grado de descompromiso educacional del poder público, realzando la necesidad de expansión de la escuela primaria alfabetizadora. Pasados los primeros años de la implantación del régimen republicano, el fervor de las discusiones se enfrió (Oliveira, 2006: 1-10).

La Reforma de Benjamin Constant⁴, 1890/1891, fue la primera reforma educacional del período republicano, colocándose en el tope de los cambios coyunturales advenidos de la proclamación de la República y, por lo tanto, configurándose como la resonancia de un ambiente marcado por reorganizaciones políticas, nuevas ideologías y, sin duda, transformaciones culturales.

Benjamin Constant fue ministro de los Negocios de la Instrucción Pública, Correos y Telégrafos durante el gobierno provisorio presidido por Deodoro da Fonseca⁵. Ese cargo sirvió para que Constant pudiese emprender la Reforma de la Instrucción Pública Primaria y Secundaria del Distrito Federal y la Reforma de la Enseñanza Superior, además de la creación del Consejo de Instrucción Superior del Distrito Federal.

El Ministerio de los Negocios de la Instrucción Pública, Correos y Telégrafos, el cual tuvo una breve duración, de 1890 a 1892, fue creado a través del Decreto n° 346, del 19 de abril de 1890. Para esa nueva institución, fueron transferidos, del Ministerio de la Justicia y Negocios Interiores, los asuntos relativos a la Instrucción Pública, a los Establecimientos de Educación y Enseñanza Especial o Profesional, a los Institutos, Academias y Sociedades dedicadas a las Ciencias, Letras y Artes, y del Ministerio de Agricultura, Comercio y Obras Públicas y los servicios de los Correos y Telégrafos. Desde finales del Imperio, una institución de tal propósito era solicitada, habiendo su Majestad, en su último discurso en el trono, pedido empeño para la constitución de un ministerio destinado a los negocios de la Instrucción Pública.

Tanto Benjamin Constant como el Ministerio de los Negocios de la Instrucción Pública, Correos y Telégrafos, tuvieron un rápido pasaje en la historia de la educación, pero no por eso fue poco importante. Las propuestas de reforma que estaban en boga en los últimos años del siglo XIX son particularmente significativas para poder comprender el pensamiento pedagógico de los años 1889, 1890 y 1891, momento en el cual fueron concebidos los Estatutos de 1890 de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

En ese contexto, la enseñanza de las Bellas Artes no podría haber sido dejada de lado, siendo incorporada, por medio de la aprobación de los Estatutos de la Escuela Nacional de Bellas Artes, firmados por Benjamin Constant el 8 de noviembre de 1890.

Teniendo como fuente primaria documentos de la época, es posible identificar una serie de relaciones entre los Estatutos de 1890 de la Escuela Nacional de Bellas Artes y la Reforma de la Educación de Benjamin Constant. Por eso, creemos que es fundamental pensar en la Reforma de la Academia de 1890 dentro del contexto más amplio del cual fue parte, a saber, la reforma puesta en marcha por el ministro de los Negocios de la

Instrucción Pública, Correos y Telégrafos en 1890/91. La Reforma de la Academia no puede, por lo tanto, ser analizada de forma aislada en relación al resto de las reformas educacionales que ocurrieron en el país. Se pueden identificar puntos indicadores de una serie de relaciones entre los principios que guiaron la formulación de los Estatutos de 1890 de la Escuela Nacional de Bellas Artes y aquellos que condujeron la Reforma de la Educación en Benjamin Constant. Entre ellos se destacan: la enseñanza pensada de forma seriada, el uso sistemático del método intuitivo, la importancia atribuida a la preparación intelectual y el fin de los preceptos y doctrinas en la educación.

La Enseñanza en la Antigua Academia según Rodolpho Bernardelli

Rodolpho Bernardelli⁶ fue el primer Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, habiendo sido nombrado en noviembre de 1890. Escultor, formado en la antigua Academia, Rodolpho fue uno de los ideólogos del proyecto de la reforma de 1890. Comprender los cambios por los cuales atravesó la institución significa, sin lugar a dudas, entender la forma en que Rodolpho Bernardelli pensaba la enseñanza artística en su tiempo,

teniendo en cuenta que estuvo al frente de la institución como director durante más de una década. No es difícil darnos cuenta, por la lectura de documentos de época, que Rodolpho tenía un pensamiento sobre la educación que se aproximaba al de Benjamin Constant. En el Informe de 1891, encontramos algunas explicaciones para los cambios contemplados en las Reformas de 1890. Veamos con que términos se refiere Bernardelli a la antigua Academia y a su reforma:

Transformación radical o completa, más que la simple reforma, fue el decreto del 8 de noviembre. Sustituyendo a la Academia se creó la Escuela Nacional de Bellas Artes, que puede definir todo su programa en la repulsión con que fue condenado el título pretensioso y nefastamente sugestivo de su antecesora. La Academia era la contemplación ritual del pasado; era la veneración del canon inviolable de las convenciones plásticas de los antiguos, distraendo el espíritu de los artistas del espectáculo enseñador de la naturaleza, era la lección tiránica del cómo veían, contraponiéndose a la enseñanza intuitiva y natural del cómo veis; era el academicismo, en suma, con todas sus modestas ambiciones de corregir la escena de las cosas. [...]

El propio Director, que últimamente presidía los destinos de la academia, a pesar de estar medio vencido por el embate de los principios modernos, que iban innovando en la enseñanza algunos profesores de nombramiento reciente, se dejaba reconocer, en un disfraz mal organizado de sus preconcepciones, cuando escribía en el informe de 1888. "...la Academia de las Bellas Artes, cuya misión actual no debe ser otra que la de exclusivamente volcarse al verdadero culto de la forma estética del arte clásico y de su propagación evolucionista fomentadora del perfeccionamiento del arte moderno" La Academia era, así, la convención

irremediablemente reaccionaria contra la impresión (cursivas nuestras) (Bernardelli, 1891: 13-14).⁷

Pasamos, así, a tratar otra de las facetas de Bernardelli que aquí se presentan: el Bernardelli educador. El escultor se coloca, como entonces se colocaba cualquier educador del momento, ligado o no al mundo de las artes, contra una «enseñanza tiránica», en la cual el profesor bloqueaba la individualidad del alumno, contraponiéndose a una «enseñanza intuitiva».

Rodolpho Bernardelli demostró estar en sintonía con el descontento de un significativo grupo de artistas e intelectuales europeos (igualmente norte y sudamericanos) en relación a la manera en que la enseñanza artística era conducida en el interior de las academias. «Académico» se tornó una palabra peyorativa, sinónimo de tradición esclerótica y pedagogía ultrapasada. La creciente importancia atribuida a la autenticidad y a la originalidad, llevaba a la enseñanza en las academias a ser comprendida como demasiado regularizadora, inhibidora de la individualidad de los jóvenes artistas (Bouillon, 1990: 35).

En esa perspectiva, se comprendía que el «viejo sistema de enseñanza oficial» precisaba ser reformado. Louis Vitet, en su artículo publicado en la *Revue des deux mondes*, en 1864,

afirmaba que la base del decreto de 1863, que había reformado la *École des Beaux-Arts* era desarrollar en los jóvenes la originalidad personal:

Organizar de tal manera la enseñanza de las artes para que antes de cualquier cosa, ella despierte y desarrolle en los alumnos una originalidad personal, tal es la idea fundamental, la razón de ser del decreto. Léalo, consulte el informe que le sirve de prefacio, estudie las respuestas y las apologías de la administración; por todas partes encontrará este mismo pensamiento, que la originalidad personal está en peligro en nuestro país y que es necesario socorrerla. [...] Hasta que al final allí están ellos, ilibres! ¡La era de la originalidad comienza! Tal es el destacado servicio que el decreto, de buena fe, cree prestar al arte, a la juventud y a la genialidad francesa⁸ (Vitet, 1864:74-108; cursivas nuestras).⁹

El decreto de 1863 colocó el antiguo sistema de enseñanza en el papel de un poder inmóvil, inflexible y enemigo de toda independencia, destituido del espacio para los sentimientos individuales de cada uno de los alumnos que ingresaban a la institución antes de la reforma¹⁰

Continuando en este sentido, existe otro pasaje en el Informe de Rodolpho Bernardelli al Ministro que merece ser destacado:

También fue condenada la enseñanza especial de la estética [presente en la Academia]. El criterio de lo bello se formará en la consciencia del alumno, si éste fuese de un espíritu capaz de síntesis [...] se formará espontáneamente con la

suma de las doctrinas que profesores habilitados le fueren ministrando en cada materia; nacerá como una opinión individual de la simple convivencia y práctica como alto objeto de su estudiosa aplicación. (Bernardelli, 1891: 18)¹¹

El pasaje justifica la ausencia de la enseñanza de la estética, apuntando el criterio de lo «que es o no bello» como algo individual. No debería haber, por lo tanto, ningún presupuesto. En la nueva Escuela no existía espacio para un pensamiento como aquel registrado por Ernesto Gomes Moreira Maia en 1888, año en que fue nombrado director de la Academia, según el cual la misión de la institución no debía ser «otra más que la de exclusivamente volcarse al verdadero culto de la pureza estética del arte clásico y de su propagación» (Maia, 1889: 5).¹²

Otro punto significativo en el Informe del director de la Escuela Nacional de Bellas Artes es la forma en que opone la enseñanza impartida anteriormente en la Academia a aquella formulada en el Proyecto de Reforma de Bernardelli y Amoêdo, y que fue mantenida en los Estatutos de 1890, esta reforma proponía una estructura seriada de enseñanza, pensada de forma progresiva. En las palabras del propio Bernardelli.

En la organización didáctica de los nuevos estatutos reina, sobretudo, el primero de los elementos de los cuales deriva la eficacia de cualquier estudio - la

sistemática.

Como conjunto teórico, ahí está preparada la clasificación en serie de los conocimientos, de manera que el alumno progrese de los más accesibles a los más difíciles, en la razón del desarrollo de las facultades y el tiempo de los ejercicios (1891:18).¹³

Podemos comprender la importancia de una enseñanza seriada cuando, en su Informe, Rodolpho Bernardelli recordó el desorden que reinaba en la Academia en relación a la sistematización de la enseñanza. Parece haber sido grande la concomitancia entre disciplinas en los años de 1880, cuando el artista actuó como profesor de estatuaria en la Academia:

La Academia era el academicismo, fue dicho.

Ni eso era... [...] La Academia era pura y simplemente un descalabro. En el terreno de los principios la vieja institución era el academicismo – en derrota. [...] Prácticamente, concretizándose en la enseñanza, el desorden era más evidente y el más funesto. [...] La incoherencia rudimentaria de los estatutos académicos consumaba el ideal de organización, que eran los estudios.

No habiéndose clasificado los trabajos en una serie evolutiva que fuesen al mismo tiempo de orden y de facilidad, *solo la improvisación de los directores determinaba a los alumnos el seguimiento del curso.*

Sucedía que era proferido dentro de la ley para la primera aplicación de actividad de los alumnos, el estudio del dibujo figurado, como podría dentro de la misma

ley ser proferido el de la pintura histórica.

*No habiéndose preestablecido legalmente la duración de los estudios, vicio de omisión al respecto del tiempo en armonía con la omisión al respecto del orden los alumnos, sin la debida preparación adelantaban – según el capricho de la mayor o menor impaciencia que, como generalmente los que se aprender, ardían por escapar al aprendizaje. La simple vigilancia de los exámenes y concursos no podía marcar la necesaria demora en los estudios (1891:14-15)*¹⁴.

Las disciplinas, que en los Estatutos de 1890 antecedian la enseñanza en el atelier de pintura, podrían ser cursadas simultáneamente a las clases de pintura histórica y de pintura de paisaje en la antigua Academia puesto que no eran prerrequisitos. Se hace evidente la falta de orden que imperaba antes de que se reformara la Academia. En la Escuela, las cosas pasaron a ser diferentes. Según Bernardelli:

En complemento del método [refiriéndose en la clasificación en series de la enseñanza] se evitó lo más posible la ampliación dispersiva de las especialidades, buscando por la mayor generalidad simplificar los estudios. La enseñanza especial de un paisaje fue abolido en atención a que el paisaje es apenas una ramificación de la pintura. Puede ser preferida por talento de cierta índole; pero la enseñanza de las escuelas no debe referirse particularmente a tales o cuales preferencias del talento, sino a la ventaja de su cultivo en general. La enseñanza especial del paisaje a los especialmente dotados del talento paisajista acarrearía en paralelo la enseñanza especial de la marina, y de la pintura de las flores, etc., para cada uno de los cuales tantas veces hay propensión exclusiva en el alma del artista. [...](1891:18).¹⁵

Así, leemos del propio puño de Rodolpho Bernardelli la explicación para unir en un solo curso todas las especializaciones que antes había en la Academia. Con seguridad ese es el ejemplo más notorio de la tentativa de no cercenar la personalidad del artista en formación, dándole la posibilidad de acceder a todas las tendencias artísticas. Libertad, he aquí una palabra que vemos surgir con frecuencia en el Informe de Rodolpho Bernardelli. Incluso cuando palabras como sistematización y seriación parezcan no combinar muy bien con libertad, debemos tener en mente que reformar la «enseñanza esclerótica» de la Academia significaba, en aquellos años, organizar el propio sistema de enseñanza, aboliendo las disciplinas que direccionaban la forma de ver de los alumnos, como aquella de estética, y fundiendo otras que delimitaban la capacidad artística. La idea de libertad, de libre acceso a las artes, también se extendía para la esfera administrativa:

Administrativamente [en la Escuela], la organización de la enseñanza no se podía de verdad hacer mejor. Para salvar el buen orden de los estudios, por los cuales los responsabilizase a la Escuela; para salvar simultáneamente la convivencia del libre aprendizaje, se adaptaron los nuevos estatutos sistema mixto, regularizándolo perfectamente. Por un lado, los exámenes, los concursos prácticos, los premios en general, los diplomas, el gran premio de viaje para aquellos que resolvieran ceñirse al riguroso plan de preparación escolar; por otro lado, para aquellos que no quisieren filiarse a este régimen, existe la libre

frecuencia permitida, sin derecho a premios o diplomas escolares [...] (Bernardelli, 1891:14-15)¹⁶

La «libertad de enseñanza» en la Escuela se expandía, de igual manera, a los profesores:

La libertad de la enseñanza no solamente al respecto del discípulo fue contemplada. En relación al maestro, para prevenir todo riesgo de academicismo ex cátedra, quedó establecido que cualquier ciudadano de notoria capacidad probada, tiene el derecho de abrir en sala del edificio o en dependencia de la Escuela cursos de enseñanza correlativos al escolar, *absolutamente exentos de fiscalización doctrinaria oficial*¹⁷. (Bernardelli, 1891:19)¹⁸

De hecho, en Europa, la concepción de una enseñanza artística poseedora de la mayor «libertad» estaba largamente difundida y vemos ese concepto aparecer en diferentes textos. El clima de libertad de direccionamiento en lo que se refiere a la *École des Beaux-Arts* puede ser sentido en un informe del senador Lambert de Sainte-Croix, cuando formó parte de una comisión de reorganización de los servicios administrativos de las Bellas Artes, en 1878, diez años después de la Reforma de 1863:

Si existe un país en el mundo donde las escuelas viven y se desarrollan con toda la libertad, donde la diversidad de los géneros sea en el momento la más completa, donde se sienta menos la palabra de orden venida de arriba, es infaliblemente aquel que es acusado de querer darle al arte un sello oficial y que, en efecto, es casi el único en Europa en poseer una administración de Bellas

Artes (Larroumet, 1895: 193).¹⁹

El Informe de Rodolpho Bernardelli aclara otros posicionamientos que guiaban las intenciones de los jóvenes artistas; una de ellas se refiere a la exclusividad del profesorado público de las artes plásticas a los portadores de diplomas de la Escuela Nacional de Bellas Artes:

Se entrelazan tan íntimamente al éxito de los fines de la Escuela Nacional de Bellas-Artes, que a modo de Conclusión del presente informe, juzgo, desde mi punto de vista, ofrecerlos al examen de vuestra ilustrada opinión y al favor de vuestro patrocinio.

En primer lugar, *sería de gran ventaja que los iniciadores de la ley en nuestro país, reservasen exclusivamente para los portadores de diplomas de la Escuela Nacional el derecho al profesorado público de las artes plásticas en cualquier grito de desarrollo*. La organización insospechada de la propia enseñanza de más apretada disciplina en la Escuela, autoriza la institución a esa exigencia, que forzaría la búsqueda de esa enseñanza, que promovería así mayor extensión de las aptitudes artísticas, además de ser una justa consideración para con los victoriosos del trabajo y de la perseverancia en las clases de la Escuela²⁰ (Bernardelli, 1891: 20).²¹

Por lo tanto, verificamos que la Escuela Nacional de Bellas Artes no se proponía solamente a formar artistas, sino también formar profesores para la actuación en las escuelas públicas de la República. Rodolpho Bernardelli, perspicaz como era, sabía que no había un mercado de arte en Brasil lo suficientemente

amplio para todos los artistas que salían formados de la Escuela Nacional de Bellas Artes, así como sabía de los planes del Gobierno para establecer en las escuelas la enseñanza de dibujo. De hecho, algunas disciplinas que aparecen en la estructura curricular presentada en los Estatutos de 1890 (Decreto n. 938)²² estaban dirigidas en ese sentido, es decir, hacia el empleo de los artistas en las escuelas primarias, secundarias y de educación normal. Esto explica el hecho de que algunas de las disciplinas del nuevo programa de la Escuela sean las mismas que aparecían en los programas de las escuelas primarias, secundarias y de educación normal, como, por ejemplo, el Dibujo Lineal.

Curso General:

1º Año del Curso General

Historia Natural (nociones concretas)

Mitología

Dibujo Lineal

Dibujo Figurado (estudio elemental)

2º Año del Curso General

Química y Física

Geometría descriptiva

Trabajos gráficos y correspondientes

Arqueología y Etnografía

Dibujo Figurado

3º Año del Curso General

Historia de las Artes

Perspectivas y Sombras

Trabajos gráficos y correspondientes

Elementos de la arquitectura decorativa y dibujo elemental de ornamentos

Dibujo Figurado

Cursos especiales:

En el Curso de Pintura

1º Año

Anatomía y fisiología artísticas

Modelo vivo

2º y 3º Año

Pintura (dos cátedras)

En el Curso de Escultura

1º Año

Anatomía y fisiología artísticas

Modelo Vivo

Escultura de ornamentos

2º y 3º Año

Estatuaria²³

Disciplinas como la fisiología de las pasiones y la anatomía artística pasaron a formar parte del Curso Especial, o sea, eran comprendidas como disciplinas que solamente los alumnos más avanzados debían aprender. Ya la disciplina de Modelo Vivo solo podría ser cursada luego del Curso General.

Un punto a tener en cuenta de los Estatutos de 1890 es el reconocimiento de que el alumno precisaba de un significativo

caudal de conocimientos teóricos antes de llegar a las clases de escultura y pintura. Existía una eminente preocupación por la preparación intelectual de aquellos que se destinaran a la profesión artística. Ese fue un punto que movilizó a los artistas e intelectuales en el sentido de reformar un sistema de enseñanza artística, tanto en Europa como en Brasil.

También sabemos que la importancia atribuida al cultivo intelectual del artista encontró eco en las palabras de críticos que se dedicaron a las Bellas Artes de la época, como Gonzaga Duque.

Continuando en esta línea, sabemos que el sistema de enseñanza de la *École* parisiense puede haber sido una de las fuentes de inspiración para la gran importancia que pasó a atribuírsele a la formación intelectual de los artistas en Brasil. Como bien señaló Monique Segré la enseñanza de la cultura general en la *École* tuvo su mayor destaque recién en los años de 1880 y partía del principio de que el artista debería no solamente adquirir un perfecto dominio técnico, sino también poseer una cultura excepcional: «*L'artiste doit être un homme cultivé*» (Segré, 1993: 116). Esta frase, que estaba en ese entonces en boga, demuestra un cambio de concepción.

Con seguridad el elemento más innovador de los Estatutos de 1890 es la concepción de la enseñanza pensada de forma seriada. Sin embargo, la percepción de cuan innovadora era esta propuesta surge solamente a partir de la comparación con la propuesta anterior de enseñanza, que estuvo en vigor en la Academia hasta 1890. Por lo tanto, es necesario que analicemos los cambios que ocurren entre los Estatutos de 1855 y los de 1890.

Sabemos que los Estatutos de 1855 sufrieron modificaciones entre el año en que comenzaron a tener efecto y 1890 – un intervalo de treinta y cinco años. Y, aunque el sistema de enseñanza de la Academia Imperial de Bellas Artes haya sido tildado de «estacionario», los cambios ocurrieron. Existe, sin embargo, cierta dificultad para rastrear esos cambios, como menciona en el ya citado Informe de 1891, escrito por Rodolpho Bernardelli:

La única legislación de la casa eran los anacrónicos estatutos de la Ley n. 1603 del 14 de mayo de 1855, firmados por el Ministro Pedreira, era escasa en recursos, no tenía la elasticidad indispensable a los mecanismos administrativos. No le valían cuestiones diversas que espaciadamente se le fueron agregando.

Muy digna imagen de semejante ruina era aquel pobre cuadernito, mal aseado y roto, mitad impreso y mitad rayado a pluma y a lápiz, infectado de retazos de

periódico, que fue por larguísimos años el raro y único ejemplar completo de los estatutos académicos, tristísimo documento que el último jefe administrativo de la Academia de Bellas Artes tuvo el buen gusto de consumir (1891:16).²⁴

El más significativo de esos cambios, agregados a los Estatutos de 1855 a «pluma y lápiz», fue aquel de 1859, establecido por el Decreto n0. 2424 del 25 de mayo²⁵, que dividió la enseñanza de la institución en dos cursos, uno nocturno y uno diurno, siendo el nocturno utilizado para la formación específica de artesanos.

Veamos cómo pasó a estructurarse la Academia en 1855, luego de la llamada Reforma Pedreira. La enseñanza quedó dividida en cinco secciones:

Arquitectura

Escultura, que incluía:

escultura de ornamentos

grabado de medallas, estatuaria

Pintura, que incluía:

dibujo figurado

paisaje, flores y animales

pintura histórica

Ciencias accesorias, que incluía:

matemática

anatomía y fisiología de las pasiones

historia del arte, estética y arqueología²⁶

Aquí ya es posible encontrar un punto de divergencia en relación a los Estatutos de 1890, que pensaba el curso por ciclos que preparaban al alumno para el objetivo final, sea en los cursos de pintura, escultura o arquitectura. El Curso Preparatorio, luego de la Reforma de 1890, era obligatorio para todos los alumnos y llevaba un considerable tiempo ser cursarlo en total tres años, y solamente luego de su conclusión, el alumno podría llegar a los ateliers del Curso Especial. La pregunta que surge de la comparación entre las dos propuestas, la de 1855 y la de 1890, es: luego de la Reforma Pedreira, ¿el alumno iniciaba sus estudios directamente con la pintura? ¿No era necesario antes – como en el tradicional sistema de enseñanza francés – tener el dominio del dibujo?

La progresión de los alumnos, antes y después de la Reforma Pedreira, estaba lejos de ser tan sistematizada como la que entró en vigor con los Estatutos de 1890.

Como podemos saber a través de los Estatutos de 1855, todos los alumnos tenían la obligación de frecuentar la «1ª serie» de la disciplina de dibujo geométrico e industrial antes de decidirse por un ramo artístico²⁷. Esa serie tenía duración de un año y el profesor enseñaba dibujo geométrico tres órdenes

griegos y la teoría de las sombras. Si el alumno no se mostraba habilitado, repetiría todo el año. Simultáneamente, el alumno tenía la obligación de cursar la clase de matemáticas aplicadas, disciplina responsable de la enseñanza de estereotomía, trigonometría y perspectiva, donde los alumnos realizaban ejercicios prácticos y gráficos, ejercicios de levantamiento de plantas y terrenos. Solamente al concluir los referidos estudios, el alumno podría elegir entre pintura, escultura, arquitectura o grabado.

El segundo paso en la formación del alumno que pretendía cursar, por ejemplo, pintura histórica, era frecuentar la clase de dibujo figurado. Conforme a la Sección VIII, el dibujo figurado era dividido en dos series: la de copia de estampas y la de copia al natural, o sea, del claro oscuro. El profesor debía emplear todos los esfuerzos para que el alumno perfeccionase «el arte del bien contornar y del expresar con perfección las formas por medio da luz» (Estatutos, 1855: s/p). La enseñanza de esa materia no tenía una duración específica, sino que dependía de la aptitud del alumno su paso a clases/cursos superiores, lo cual era determinado por el cuerpo académico. Los prerrequisitos: matemáticas aplicadas y dibujo geométrico.

Así, para acceder a la clase de pintura histórica bastaba que el alumno fuese aprobado en esas tres disciplinas: dibujo geométrico, matemáticas aplicadas y dibujo figurado. Para acceder a la clase de pintura de paisaje el proceso era más sencillo, bastaba la aprobación de la clase de matemáticas aplicadas y dibujo geométrico. El alumno se veía obligado a cursar dibujo figurado para hacer esa disciplina, aunque pudiese cursar las dos al mismo tiempo, en caso de que así lo quisiese.

Con el Decreto no. 2424 del 25 de mayo de 1859²⁸, que altera varias disposiciones de los Estatutos vigentes de la Academia de las Bellas Artes, la formación de los artistas (pintores y escultores) no sufrió muchas alteraciones. En realidad el Decreto de 1859 intensificó la posibilidad de que los alumnos cursaran simultáneamente cursos que pasarían a ser pensados de forma concatenada a partir de 1890. El cambio más significativo fue la extinción de la cátedra de dibujo geométrico e industrial. El dibujo industrial se tornó una disciplina específica para el curso nocturno y el dibujo geométrico fue diluido en la matemática, que pasó a ser constituida de dos divisiones.

Veamos cómo pasó a darse el sistema de matrícula en los

cursos y las habilitaciones, que se volvieron obligatorias a partir de 1859:

Art. 4. La matrícula, en las diversas aulas, queda subordinada a las siguientes condiciones:

1.1 Para la matrícula en las clases de matemáticas aplicadas, dibujo figurado y *en la de paisaje*, será exigido el examen del que trata el Art. 39 de los Estatutos, en caso de que no sea presentado el certificado de aprobación pasado por los establecimientos públicos de instrucción.

2.3 En la de modelo vivo, será exigida habilitación en estudios de dibujo de yeso.

3.1 En la de dibujo figurado, y en la de paisaje, será exigido por lo menos del segundo año en adelante, matrícula simultánea en las clases de matemáticas; debiendo los alumnos que frecuenten la clase de dibujo figurado matricularse en la de anatomía, desde que no haya incompatibilidad en las horas de estudio.

4.1 En la de pintura histórica será exigida habilitación en dibujo figurado, y en las materias de las dos clases de matemáticas, y matrícula simultánea en la clase de anatomía y fisiología de las pasiones.²⁹

Así, para que el alumno se matriculara en dibujo figurado o pintura de paisaje no tenía necesidad de haber cursado anteriormente ni siquiera las clases de matemática. Cursar las clases de pintura de paisaje se volvió incluso más sencillo luego del Decreto de 1859.

Por otro lado, para cursar pintura histórica se puso una exigencia más, que no había anteriormente: además de la habilitación en matemática aplicada y dibujo figurado, el alumno debía cursar simultáneamente las clases de fisiología de

las pasiones.³⁰

El modelo vivo no era una obligatoriedad, aunque el Decreto determinase que «siempre que fuese necesario habrá modelo vivo en las clases de pintura histórica y estatuaría».³¹

De esta manera, verificamos que gran parte de las disciplinas que fueron establecidas como obligatorias en los Estatutos de 1890, podía no ser, en la antigua Academia, ni siquiera cursadas, como es el caso del dibujo figurado, que en la estructura de los Estatutos de 1890 era obligatoria durante tres años consecutivos. Inclusive, disciplinas que, en los Estatutos de 1890, eran requisito para la enseñanza en el atelier de pintura, en la antigua Academia no eran prerrequisitos, por lo que podían ser cursadas simultáneamente a las clases de pintura histórica y pintura de paisaje.

Debemos recordar aquí las palabras de Rodolpho Bernardelli en su Informe (1891: 14-15)³², sobre la concomitancia desordenada entre disciplinas en la Academia, donde la secuencia no era pensada «en una serie evolutiva» siendo, según Rodolpho, la improvisación de los directores el único factor que determinaba a los alumnos el seguimiento del curso. Así, «sucedió que era determinado por la ley para la primera

aplicación de actividad de los alumnos el estudio del dibujo figurado, como podría dentro de la misma ley ser preferido el de la pintura histórica».

A modo de conclusiones finales, creemos que el texto trae contribuciones significativas. Pudimos arrojar luz sobre documentos relevantes, redactados por el primer director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Rodolpho Bernardelli: sobre todo el Informe de 1891. Su análisis fue fundamental para dilucidar la importancia atribuida a la enseñanza desarrollada de manera intuitiva, así como para señalar el desorden que imperaba en la Academia antes de su renovación y la consecutiva sistematización y seriación de la enseñanza, que fueron impuestas a través de la Reforma. También mostramos cómo la Reforma de la Academia formó parte de la Reforma de Benjamin Constant, que ocurrió entre 1890 y 1891, la primera reforma educacional del período republicano. Creemos, de este modo, haberle dado al proceso de transformación de la Academia en Escuela Nacional de Bellas Artes la importancia que merece, rescatando su relevancia histórica como una de las principales medidas de transformación artístico culturales en el advenimiento de la República, y reafirmando la olvidada autoridad que la Escuela, como principal institución de

enseñanza artística del país, representó para el recién inaugurado gobierno republicano.

Bibliografía

Bernardelli, Rodolpho (1891). Anexo H. Informe presentado al Presidente de la República de los Estados Unidos de Brasil por el Dr. João Barbalho Uchôa Cavalcanti, Ministro de la Instrucción Pública, Correos y Telégrafos, en mayo de 1891.[en línea] [<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u2303/>]

Bonnet, Alain (2006). *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Bouillon, Jean-Paul [et al]. (1990) *La Promenade du Critique influent: Anthologie de la Critique d'Art en France 1850-1900*. Paris, Hazan.

Brocos, Modesto (1915). *A questão do ensino de Bellas Artes seguido da crítica sobre a direção Bernardelli e justificação do autor*. Rio de Janeiro: s/e .

Cavalcanti, Ana Maria Tavares (2004). Anexo I del Informe final al CNPq. O Conceito de Modernidade e a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

Dazzi, Camila (2011). Por em prática e Reforma da antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. Rio de Janeiro. Tesis (Doctorado en Historia del Arte) - PPGAV/UFRJ.

Decreto n. 1630, de 14 de mayo de 1855. Estatutos de la Academia de Bellas Artes. [en línea]
[http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1855.pdf]

Decreto n.938, de 8 de noviembre de 1890. Estatutos referentes a la Institución de la Escuela Nacional de Bellas Artes y del Consejo Superior de Bellas Artes. [en línea]
[http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_repu

Decreto No. 2424, del 25 de mayo de 1859 que altera varias disposiciones de los Estatutos vigentes de la Academia de las Bellas Artes. [en línea]
[<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-2424-25-maio-1859-557490-publicacaooriginal-77927-pe.html>]

Duque Estrada, Luiz Gonzaga (1929). *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: s/e,.

GALVÃO, Alfredo (1954). *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro.

Larroumet, Gustav (1895). *L' Art et L'Etat en France*. Paris : Librairie Hachette,.

MARques, Luiz (org.) (2001). *30 mestres da pintura no Brasil*. São Paulo: MASP/Rio de Janeiro: MNBA, (Catálogo de exposição).

Moreira Maia, Ernesto Gomes. Informe de la Directoría de la Academia Imperial de Bellas Artes al Ministro Antônio Ferreira Vianna, el 26 de marzo de 1889, referente al año de 1888. [en línea] [<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1374/>]

Nagle, Jorge (1974). *Educação e sociedade na Primeira República*. Rio de Janeiro: E.P.U.

Oliveira, Dilma Maria Andrade de. *Reformas de ensino e a construção da escola pública republicana – 1889/1930: o caso de Sergipe*. LOMBARDI, J. (org.) (2006). *Navegando pela História da Educação Brasileira*. Campinas: FE/HISTEDBR.

Segré, Monique (1993). *L'Art comme institution - l'École des Beaux-Arts, 19ème-20ème siècle*. Paris : École Normal Sup. de

Cachan.

Vitet, M (1864). «De l'enseignement des arts du dessin». *Revue des deux mondes*, novembro de. [en línea]
[<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35544s/f73.tableDesMatiere>]

*Representación de lo «nacional” en el álbum de los
Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires
(1833-1834)*

Sandra Szir*

Resumen:

En la década de 1820 en Buenos Aires arribó la litografía como nueva tecnología de reproducción de imágenes interviniendo en la cultura visual local y habilitando la presencia de nuevos objetos culturales. Uno de ellos, el álbum ilustrado, produjo en una miscelánea visual de un registro supuestamente objetivo del entorno social y físico local, imágenes de artistas viajeros o nativos en una modalidad que fue difundida y conocida como «costumbrismo». Este texto estudia el primero de ellos que se produjo en Argentina, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* observándolo tanto en sus modos de representación como en su carácter de dispositivo material y visual desde una historia cultural que discute con la tradición historiográfica que ve sus imágenes como fieles registros de un pasado nacional.

Palabras clave: álbum litográfico, Buenos Aires, siglo XIX, costumbrismo, nacionalismo

Representation of the "national" in the album Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires (1833-1834)

Abstract:

In the 1820s lithography arrived in Buenos Aires as a new image reproduction technology intervening in the local visual culture and enabling the presence of new cultural objects. One of them, the illustrated album, produced a visual miscellany of supposedly objective records of local social and physical environment, rating images of traveler or native artists in a form that was widespread and known as "costumbrismo". This paper studies the first one that was produced in Argentina, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* observing both its modes of representation and its material and visual device character from a cultural history discussing with the historiographical tradition that sees its images as accurate records of a national past.

Key words: lithographic albums, Buenos Aires, 19th Century, costumbrismo, nationalism

I

A partir del establecimiento en Buenos Aires de la tecnología litográfica instalada por el naturalista César Hipólito Bacle, inmigrante de la ciudad de Ginebra, durante algunas décadas del siglo XIX, se editó en la Argentina –al igual que en otros países de América- un conjunto de álbumes ilustrados. En una miscelánea visual de un registro supuestamente objetivo del entorno social y físico local, articulaba imágenes producidas por artistas viajeros o nativos en una modalidad que fue difundida y conocida como «costumbrismo». Vistas y escenas urbanas o rurales, tipos sociales en trajes típicos fueron ilustrados, estampados en la prensa litográfica y luego comercializados en formato de álbum para su difusión local o para el mercado extranjero. El primero de ellos, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* inauguró la serie que se prolongó hasta la década de 1860, y este corpus acotado en términos cuantitativos, presentó sin embargo características diversas en cuanto a formatos, calidades y rasgos visuales.¹

La historiografía artística argentina tradicional ha considerado a los álbumes litográficos del siglo XIX producidos en Buenos Aires como soportes de difusión de un imaginario costumbrista de carácter nacional y como portadores de imágenes documentales y descriptivas de una verdad histórica. Para estos historiadores iconógrafos² —algunos de ellos también coleccionistas— estos «documentos o recuerdos gráficos»³, imágenes «útiles y exactas», sin «otro propósito que el documental»⁴, sostenían una veracidad inherente necesaria para una reconstrucción precisa y objetiva de la historia nacional.⁵

Por otra parte, el álbum ilustrado del siglo XIX representa un objeto poco estudiado como discurso en sí mismo. En términos historiográficos han sido analizadas generalmente como imágenes desligadas de su soporte material y físico y no se han examinado sus procesos de producción gráficos. Observadas como estampas sueltas se han considerado como obras de arte y no como libros ilustrados. Por lo tanto, lo que la historiografía clásica soslayó se vincula tanto con los modos de representación como tales así como con el carácter de dispositivo de estas imágenes y su soporte. Si observamos el álbum ilustrado como producto de una historia social, cultural y

tecnológica, y a su vez al objeto en su función en esa historia cultural, debemos apelar al conocimiento de las tradiciones pictóricas por un lado analizando las imágenes como representaciones y por el otro, utilizar herramientas analíticas que provee la historia del libro⁶ que permiten observar al álbum como artefacto, a la litografía como medio, y otorga un sentido a las modalidades del soporte material, a sus modos de producción y circulación como prácticas históricas que interactúan con la lectura, sus usos y significaciones.

II

Entre 1833 y 1834 se publicaron en la Litografía del Estado, propiedad de César H. Bacle, seis cuadernos con seis láminas cada uno que se distribuyeron en negro o coloreados a mano, representando vistas topológicas, escenas costumbristas rurales o de la ciudad, populares o de élites, tipos sociales junto con imágenes satíricas de la moda urbana.⁷

Las iconografías que el álbum presenta resultan elocuentes para reflexionar acerca de las afirmaciones tradicionales y sus propuestas de una descripción visual objetiva de la realidad. La idea de registro fiel discute con las imágenes y sus modos de representación. Si bien ignoramos de qué manera las imágenes

en cuestión fueron creadas por los ilustradores, algunas fuentes relatan las prácticas de artistas viajeros o locales que, por su cuenta o junto con expediciones exploratorias de carácter científico y antropológico, acompañaron lo observado con un registro visual. Sin embargo, esto se pone en tensión si se tiene en cuenta que se manifiestan también en las litografías las tradiciones visuales de la pintura de género europea — principalmente holandesa— trasladada al mundo ibérico y luego al latinoamericano que se conoció como «costumbrismo». Cabría preguntarse, pues, de qué modo las convenciones representativas de esas tradiciones interactúan con la veracidad que destacan nuestros historiadores.

En los *Trages y costumbres...* las convenciones se exhiben en las diferentes variaciones de las representaciones sociales. Las ilustraciones tipológicas sociales y culturales que tienen como modelo compositivo la disposición vertical de la imagen del retrato de cuerpo entero vinculadas en parte con la tradición colonial de la pintura de castas, y afianzada por el formato del libro, caracterizan oficios populares a pie («El vendedor de escobas», «El vendedor de velas») o a caballo («el durasnero», «El gaucho enlazando») o modas ciudadanas («Señora porteña. Traje de Invierno; Traje de Paseo; Traje de Baile»). El horizonte

bajo genera espacios simétricos en los que se disponen los atributos, las imágenes ofrecen una factura que puede resultar ingenua pero la composición es cuidada. El coloreado a mano de esta serie no deja lugar a dudas acerca de los roles sociales en la diferenciación étnica, la señora, el criado, cada uno ocupa su lugar.

Lo que no resulta claro en estas litografías son las fronteras entre la función documental, el reporte y las posibilidades expresivas. La tradición historiográfica mencionada que ha valorado la producción de Bacle como significativa para la historia de la iconografía argentina, afirmó la veracidad de las descripciones de la vida popular en la ciudad y en el campo, las costumbres, las modas, los reportes de las escenas sociales. Los textos que interactúan con algunas de estas representaciones refuerzan el carácter local: «¡Buenas escobas, buenos plumeros!... Scoba Scoba!!! ¡¡¡Buenas velas marchante!!! », siendo este último el nombre que se le daba a todo comerciante.

Lo que ignoró esta tradición es lo que estas imágenes tienen de tributo a convenciones representativas y estéticas, y sus filiaciones a formatos estandarizados internacionales que

hacían de los álbumes ilustrados objetos que se comercializaban en el mercado internacional, formato que devino convergente con la curiosidad visual colonialista por lo exótico que se desarrolló localmente en América y se difundía en parte en Europa. Se imponen así, otras miradas que marcan un desplazamiento hacia la revisión de las condiciones de posibilidad intelectuales y materiales de estas imágenes, sus modos de producción y diseminación. Este análisis revelaría lo que una mirada atenta a la descripción iconográfica no contempla, al eludir lo que las imágenes tienen de artefactos culturales, ligados a convenciones de representación y a necesidades comerciales de la producción editorial del siglo XIX, libros, álbumes y publicaciones periódicas, soportes principales para su difusión. Natalia Majluf ha demostrado para el caso de Perú que las imágenes de tipos y costumbres que rápidamente se difundieron en la región si bien crearon un espacio para la afirmación de diferencias culturales entre naciones conjuntamente con los discursos de los nacionalismos, respondían a formatos estandarizados de representaciones visuales. A su vez, las características de los medios a través de los cuales se reproducían favorecieron un intercambio visual de carácter internacional y las formas de producción y los formatos

comerciales operaron como factores que impusieron cierto grado de uniformidad en una producción de imágenes de algún modo globalizada.⁸

Cabría preguntarse por las prácticas culturales y los usos materiales en los que se inscribe el consumo de los álbumes litográficos. ¿Se trataba de objetos comerciales con una circulación amplia, susceptibles además de ser coleccionados? Desconocemos gran parte de los detalles que conciernen a la diseminación y el consumo de estos objetos impresos. Sabemos que en la producción litográfica las tiradas por esos años no excedían los 500 ejemplares⁹. Pero las fuentes indican que el reducido mercado interno no estaba muy ávido de adquirir este tipo de impresos o no podían costearlo. A la muerte de Bacle, el remate de los bienes de la Litografía del Estado, indica que entre las pertenencias se encontraban «100 cuadernos trages del país»¹⁰, sobrantes de venta. Pero la capacidad de multiplicación de la litografía proporcionó una posibilidad de difusión social más amplia que hasta el momento las imágenes locales no habían conocido.

En efecto, a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX la cultura impresa diversificó su capacidad técnica, y la imagen

cobró impulso en parte debido a la invención de la litografía en Alemania en 1796, procedimiento cuya expansión se produjo en las primeras décadas del siglo XIX.¹¹ En Argentina la técnica litográfica fue adoptada en 1827 y se constituyó, durante casi todo el siglo XIX en la principal productora de imágenes múltiples, relegando a los otros procesos de reproducción de imágenes —la xilografía y el huecograbado— a usos muy particulares. La introducción de la litografía resultó un evento significativo en la historia de los objetos impresos y en la coyuntura de la cultura visual local en el temprano siglo XIX.

En 1828, el ginebrino César Hipólito Bacle¹², naturalista devenido litógrafo a su llegada a Buenos Aires, continuó el trabajo del viajero y etnógrafo Jean Baptiste Douville quien había ejecutado los primeros retratos litográficos en Buenos Aires pero rápidamente había abandonado la práctica. Bacle estableció entonces en la ciudad la primera firma que implementó en forma comercial la tecnología litográfica como método de multiplicación de documentos e imágenes. Durante el lapso de casi diez años en los cuales operó, «Bacle y Cía. » —denominada desde 1829 «Litografía del Estado»— produjo y puso en circulación objetos gráficos de diverso carácter, que interactuaron en distintos campos de la vida social, política,

científica y cultural de la ciudad. La firma diseminó en el soporte de libros, folletos o láminas, retratos, vistas, álbumes y libros ilustrados, papeles de música, documentos oficiales o particulares, títulos de propiedad, invitaciones, letras de cambio, programas de teatro, planos topográficos, mapas y diagramas. Publicó asimismo los primeros periódicos ilustrados locales y posibilitó el emplazamiento de imágenes y elementos decorativos en todo tipo de trabajos comerciales. Pero además desarrolló gran parte de la propaganda del régimen político del momento produciendo a través de la impresión litográfica «divisas federales» así como el retrato de Juan Manuel de Rosas multiplicado en fundas de sombreros, guantes o chalecos. La producción de impresos y el potencial emplazamiento de imágenes que otorga la litografía ha sido considerado —junto con otros elementos tales como la industrialización, la urbanización, el consumo— uno de los factores materiales que favoreció el proceso de conformación de una cultura visual más densa y familiar.

III

La conformación de noticias del mundo local se produjo asimismo en los *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos*

Aires a través de otras categorías de representación, las escenas costumbristas, que exhiben un carácter visual diferente a las representaciones individuales de tipos. El plano del horizonte está ascendido y genera espacios narrativos con diversos elementos iconográficos (elementos naturales, arquitectónicos, pequeñas escenas) y conforma una relación entre personajes y paisaje. La dialéctica entre naturaleza y civilización está aquí señalada por una naturaleza habitada y dominada por el hombre y por otro lado, por una mirada que se detiene en peculiares tareas rurales como la hierra (o yerra). Otras escenas se ubican en las pulperías tanto rurales como urbanas, los principales espacios comerciales de la Buenos Aires decimonónica, en los cuales se expedían provisiones, comestibles y bebidas, pero también, vestimenta y otros productos. Constituían, por otra parte, espacios de sociabilidad y ocio para las clases populares.¹³ Las distinciones sociales son sutilmente identificables en el vestido de los personajes, algunos con calzado y otros descalzos, en las actitudes, y en el entorno que contrasta el campo y la ciudad. Las diferencias entre campo y ciudad desarrolladas posteriormente en la literatura y en la doctrina social y política, basadas en la idea de una nación que debía superar la oposición *civilización y barbarie*

para cumplir las aspiraciones de sus élites dirigentes¹⁴ se muestran aquí escasamente. Más allá de las intensas y sangrientas luchas políticas e ideológicas que caracterizan la historia argentina del siglo XIX, la selección temática costumbrista de los cuadernos de Bacle muestra una vida pacífica, de trabajo y de guitarreadas, de paseos, sociabilidad y pulperías, a diferencia de la pintura de historia que instaló en la memoria colectiva los episodios fundadores, las disputas bélicas por el control del Estado como una «indagación acerca del uso político de la imagen en las escrituras de la historia, de los vínculos entre narración histórica, ideología, política y estilo». ¹⁵

Reforzando la idea de que estas imágenes ofrecen una idea muy diversa de las luchas políticas, observamos las litografías más conocidas de este álbum, que corresponden al cuaderno nº 5 «Extravagancias de 1834» (Imagen 1) [<http://ilustracion.fadu.uba.ar/2014/08/22/cesar-hipolito-bacle/>], la serie de los peinetones. Ilustra en forma satírica una moda de la época en la que las mujeres de la sociedad lucían gigantes peinetas. Si bien la sátira es una de las modalidades en las que se desarrolla el costumbrismo algunos historiadores vieron esta moda y su caricaturización como la irrupción (pero

también la burla y la contestación) de la presencia de la mujer en el espacio público.¹⁶ El litógrafo dibuja breves textos en la parte inferior de cada una de las imágenes, afirmando el sentido ficcional y satírico de la escena y cuestionando la idea de descripción y veracidad. «En la calle. ¡Malditos sean los peinetones! ¡Dispensen Uds. señores! ¡Ay! Que me ha vaciado el ojo! O Peinetones en el paseo. ¡Auxilio: que el ventarón se arrebatara a mi Señora! (Imagen 2) [http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_marmol/imager O en el teatro. ¡Imposible es que veamos con estas pantallas – Por eso es mejor que yo me duerma!»

IV

La construcción identitaria y la autorepresentación, vinculados a los procesos de diferenciación social y a su vez a los de construcción nacional¹⁷ se producen en las representaciones del álbum litográfico de César H. Bacle articuladas con modos y tradiciones pictóricas cristalizadas en el costumbrismo que tuvo su carácter y expresión local. Aún resta estudiar numerosos aspectos de esta producción, entender mejor sus filiaciones estéticas, de qué modo se articulan los procesos litográficos con sus modos de representación, cuál es el grado de realismo o

romanticismo en el sentido cultural que portan sus imágenes, cuáles fueron las prácticas de consumo y los modalidades de apropiación que favorecieron. Podemos afirmar que estos cuadernos, como otros dispositivos tecnológicos, producto de la actividad humana en un contexto complejo, deben estudiarse para comprender la creación y la comunicación de significados provistos por objetos de la cultura visual del siglo XIX temprano y sus características. Uno de los elementos de la historicidad cultural del álbum de César Hipólito Bacle es su opción editorial, su formato y la técnica litográfica que ofreció la posibilidad de producir representaciones locales en formatos globales, satisfaciendo a mercados definidos, o facilitando un consumo plural.

Bibliografía citada y consultada

Ades, Dawn. (1989) *Art in Latin America*. New Haven- London, Yale University Press.

Álvarez de Araya Cid, Guadalupe, "Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en América Latina", *Aisthesis*, n. 45, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009.

Chartier, Roger. (1994) *El orden de los libros*. Barcelona, Gedisa.

_____. (1987) (dir.) *Les usages de l'imprimé*. Paris, Fayard.

de Sousa, Jörg.(1998) *La mémoire litographique. 200 ans d'images*. Paris, Art & Métiers du Livre Éditions.

Del Carril, Bonifacio. (1964) *Monumenta Iconographica. Paisajes, Ciudades, Tipos, Usos y Costumbres de la Argentina. 1536-1860*, Buenos Aires, Emecé.

Douville, J. B.(1984.) *Viajes a Buenos Aires, 1826 y 1831*. Buenos Aires, Emecé Editores.

Fierro, Alfred, "Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France", en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.). (1990) *Historie de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*. Paris, Fayard-Promodis.

González Garaño, Alejo, Bacle. (1933) *Litógrafo del Estado. 1828-1838*. Buenos Aires, Amigos del Arte.

_____. (1947) «Prologo», Bacle y Cia. Impresor Litógrafo del Estado, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires*, (Edición facsimilar), Buenos Aires, Viau.

Le Men, Ségolène, «La question de l'illustration» en Roger Chartier (dir.). (1995) *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*. Paris, IMEC Éditions.

Majluf, Natalia, «Pattern-book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America, 1800, 1860», en Natalia Majluf et al.. (2006) *Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860*. New York, Americas Society.

Marino, Marcelo, "Fragatas de alto bordo. Los peinetones de Bacle por las calles de Buenos Aires", en Malosetti Costa, Laura

y Gené, Marcela (comps.) (2009) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa.

_____ "Impresos para el cuerpo. El discurso visual del rosismo y sus inscripciones en la construcción de la apariencia", en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.) (2013) *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires, Edhasa.

Mayo, Carlos A. (dir.). (2000) *Pulperos y pulperías en Buenos Aires (1740-1830)*. Buenos Aires, Editorial Biblos.

McKenzie, Donald.(2005) *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid, Akal,[1985]

Penhos, Marta. (2005) *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Pérez Salas, María Esther, "Genealogía de Los Mexicanos pintados por sí mismos", *Historia Mexicana*, XLVIII, 2, México, Colegio de México, octubre-diciembre de 1998, pp. 167-207.

_____.(2005) *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México, Universidad Nacional

Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Pla Vivas, Vicente. (2010) *La ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones*. Valencia, Universitat de València.

Root, Regina A. (2014) *Vestir la nación. Moda y política en la Argentina poscolonial*. Buenos Aires, Edhasa.

Shumway, Nicolas. (1993) *The Invention of Argentina*. Berkeley- Los Angeles- London, University of California Press.

Senefelder, Alois. (1819) *A complete course of lithography: containing clear and explicit instructions in all the different branches and manners of that art: accompanied by illustrative specimens of drawing. To which is prefixed a history of lithography, from its origin to the present time*. London.

Szir, Sandra, Romanticismo y cultura de la imagen en los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. El Museo Americano. 1835-1836, *Estudios*, 18: 36, julio-diciembre de 2010, pp. 296-322.

Trostiné, Rodolfo. (1953) *Bacle. Ensayo*. Buenos Aires, Asociación Libreros Anticuarios de la Argentina.

Twyman, Michael. (2001) *Breaking the Mould: The First*

Hundred Years of Lithography. London, The British Library.

Ugarteche, Félix de. (1929) *La imprenta argentina. Sus orígenes y desarrollo*. Buenos Aires, Talleres Gráficos R. Canals.

*«... historia particular de los salvajes...»: las hamacas,
los indígenas en Brasil y los usos discursivos de sus
imágenes en el siglo XIX*

Raphael Fonseca*

Resumen:

El presente estudio analiza las imágenes producidas luego de la apertura de los puertos en Brasil, en 1808, en donde la iconografía de las hamacas es asociada a distintos grupos indígenas. Para tal objetivo, tendremos como punto de partida la producción del artista francés Jean-Baptiste Debret (1768-1848) y las posibilidades de aproximación con otros productores de imagen en el siglo XIX, como el Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied, Rugendas, Spix & Martius y Albert Frisch. ¿Cuáles son los distintos usos de la representación de las hamacas en esas imágenes? ¿Habría, como dijo Debret, alguna «particularidad» en esa «historia de los salvajes» en Brasil?

Palabras clave: hamacas; arte e imagen en Brasil; Jean-Baptiste Debret (1768-1848); cultura indígena; alteridad.

*«... particular history of the savages...»: the hammocks,
the indigenous people in Brazil and the discursive uses
of the images in the 19th*

Abstract:

This article analyzes the images produced after the opening of the harbors in Brazil in 1808 where the iconography of hammocks was associated to distinct indigenous groups. To reach this aim, our beginning point will be the production of the French artist Jean-Baptiste Debret (1768-1848) and the possibilities of dialogue with other image producers in the 19th century as the Prince Maximilian of Wied-Neuwied, Rugendas, Spix & Martius and Albert Frisch. What are the different uses of the representation of the hammocks in these images? Would there be, as Debret said, any «particularity» in this «history of the savages» in Brazil?

Keywords: hammocks; art and image in Brazil; Jean-Baptiste Debret (1768-1848); indigenous culture; otherness.

1.Introducción

Antes de iniciar el análisis central a este artículo, me parece importante introducirlo a partir de su origen y destino. Las próximas páginas tratarán al respecto de una investigación de doctorado en proceso titulada «La línea que acoge el cuerpo: las hamacas y el Brasil» donde realizo un análisis histórico de las metamorfosis formales y discursivas relativas a la iconografía de la hamaca. A dicha investigación le interesa pensar cómo ese objeto fue apropiado por diversos discursos de imágenes y conceptuales, siendo relacionado con concepciones distintas de lo que sería el «Brasil», los «brasileños» y la *brasilidade*.

Para tal efecto, esta investigación se divide en tres momentos distintos, a saber: (1) la construcción de la hamaca como elemento típico de Brasil en una perspectiva eurocéntrica entre los siglos XVI y la primera mitad del siglo XIX; (2) los discursos nacionalistas y la búsqueda de una modernidad brasileña a través de las hamacas entre la segunda mitad del siglo XIX y los años 1980; (3) los modos en que los artistas se vinculan directa e indirectamente al Brasil a través de las hamacas y sus participaciones dentro de un escenario internacional del arte contemporáneo. Los límites entre esos tres recortes históricos son maleables y pautados por las

cuestiones traídas por las imágenes analizadas; de todos modos, estructurar a la investigación de esta manera contribuye con una comprensión más objetiva de su panorama.

Este artículo se encuentra dentro del primer grupo de análisis de la investigación y trata sobre las apariciones de las hamacas en las iconografías de los europeos presentes en Brasil luego de la apertura de los puertos en 1808. Más específicamente, los próximos párrafos analizan la asociación hecha entre esos objetos y los grupos indígenas encontrados en el territorio brasileño.

1.«*Viaje pintoresco e histórico al Brasil*»

Animados todos por un celo idéntico y con el entusiasmo de los sabios viajeros que ya no temen más, hoy en día, enfrentar los azares de una larga e incluso, muchas veces, peligrosa navegación, dejamos Francia, nuestra patria común, para ir a estudiar una naturaleza inédita e imprimir, en ese nuevo mundo, las marcas profundas y útiles, eso espero, de la presencia de artistas franceses (Debret, 1978: 23).

Con estas palabras, Jean-Baptiste Debret¹ nacido en 1768 en París y fallecido en la misma ciudad, en 1848, abre el segundo párrafo de la introducción de su libro *Viaje pintoresco e histórico al Brasil*. Alumno de la Escuela de Bellas Artes de París, poseía una fuerte formación neoclásica y, además, era primo de

Jacques-Louis David. Especialista en la pintura de género histórico, recibió el premio de viaje a Roma en 1791. Su obra aquí citada, organizada en tres volúmenes lanzados comercialmente entre los años de 1834 y 1839 en Francia, trataba al respecto, como su título anuncia, de su viaje al Brasil en 1816 y su permanencia en el continente americano hasta 1831.

Río de Janeiro en ese momento poseía una peculiaridad digna de notar y que la diferenciaba de otras ciudades latinoamericanas: el traslado del colonizador, el futuro Don João VI y su corte, a la tierra exótica de la colonia. En 1808, huyendo de las amenazas del poderío militar de Napoleón Bonaparte debido a la no participación del gobierno portugués en el Bloqueo Continental francés contra Gran Bretaña, aliada de Portugal, la corte llega a Brasil y se establece en la entonces capital del Estado de Brasil, la ciudad de Río de Janeiro, la figura central del futuro Reino Unido de Portugal, Brasil y Algarves. Se inician una serie de alteraciones en la infraestructura cultural y política brasileña que atraviesan diversas áreas que van desde una esfera que engloba todo el territorio de Brasil, hasta reformas en la todavía precaria nueva capital luso-brasileña.

Una de las más significativas medidas por parte de Don João VI es la que se refiere a la firma del Decreto de Apertura de los Puertos a las Naciones Amigas, en el mismo año de 1808. Si anteriormente todo lo que llegaba a Brasil debería pasar por el reino portugués, ahora los territorios que mantenían una relación de amistad con Portugal podrían desembarcar sus productos y tripulaciones directamente en los puertos brasileños. Inicialmente, naciones como Inglaterra, Alemania y Rusia se beneficiarían y, una vez que Napoleón fue derrotado en 1815, Francia también entró en ese rol. Es importante destacar que el decreto y la llegada de la familia real al territorio brasileño generó una circulación nunca antes vista de extranjeros con las más variadas actividades. Desde marineros y viajeros que venían a estudiar temporalmente a Brasil, pasando por aquellos que salían de Europa en busca de una mejor oportunidad de vida a través de la inmigración, Río de Janeiro se convirtió gradualmente en uno de los puertos centrales de las Américas y del mundo.

Desde su llegada, entre encomiendas de retratos y de pinturas históricas para Don João VI y su hijo Don Pedro I², Debret se pone a construir escenas de la ciudad de Río de

Janeiro. El artista realiza una extensa serie de imágenes que tratan sobre la rutina de la capital: las relaciones de poder, el trabajo, la esencial presencia de los africanos esclavizados y las comunidades indígenas son algunos de los grandes grupos de imágenes que realiza. Con pequeños formatos que no pasaban de los treinta centímetros de largo, Debret hace uso del dibujo y de las técnicas de acuarela con el fin de conseguir recodificar en pequeñas narrativas el día a día de esta parte de los trópicos.

En 1834, en Francia, reúne ciento cincuenta y tres de sus acuarelas y las transforma en litografías, siendo él mismo el responsable de la operación de esa técnica de grabado. Esta selección se convierte en su libro, que disemina por Europa imágenes de un Brasil en pleno proceso de expansión y adecuación a la presencia de la corte portuguesa, a lo que se suma un imaginario que miraba ese territorio como salvaje y virgen.

Debret también se responsabilizó por la escritura y análisis de la sociedad brasileña. Se trataba, entonces, no de un viaje cualquiera, sino de un desplazamiento que, al ser narrado por sus propias palabras, gana tonos pintorescos e históricos: se

mantiene el tono de contraste claro entre Europa y América, subrayando las peculiaridades locales que eran dignas de «ser pintadas» e ilustradas (sea a través de la imagen, sea a través de la escritura), pero siempre con un compromiso histórico donde la joven Historia de Brasil era comentada a través de documentos y la mirada crítica de Debret.

Esa marcha civilizatoria se encuentra en la cita de Debret que abre este capítulo: «imprimir, en ese nuevo mundo, las marcas profundas y útiles, eso espero, de la presencia de artistas franceses». Ese punto de vista también puede ser encontrado en la propia organización del álbum de Debret. Dividido en tres volúmenes, el libro tiene una linealidad discursiva muy clara. El primero de ellos tratará sobre las observaciones del autor al respecto de los grupos indígenas que supuestamente observó durante su estadía en Brasil y «documentó» a través de imágenes. Como él mismo escribe:

La obra que ofrezco al público es una descripción fiel del carácter y de los hábitos de los brasileños en general. Debo, por lo tanto, a fin de seguir un orden lógico, comenzar por la historia del indio salvaje, primer habitante de esta parte del globo tan admirada por la abundancia de los beneficios que la naturaleza le prodigó. (Debret, 1978: 26)

Distintos grupos indígenas se convierten en imagen y texto,

habiendo también capítulos dedicados exclusivamente a sus diferentes objetos (como cestos, cerámicas y armas) y, al final del volumen, un mapa de Brasil. El segundo volumen traía una visión más detenida sobre la rutina y costumbres de los espacios más metropolitanos del Brasil, próximos a la vivencia de Debret y centrados, en su mayor parte, en Río de Janeiro. Al leer los títulos de las subdivisiones hechas por el artista, percibimos que el volumen se inicia por descripciones de su propio viaje y de las vistas panorámicas de la capital y, en la secuencia, ya se inicia una descripción de espacios privados y públicos en la ciudad.

Tenemos, entonces, un contraste entre los dos primeros volúmenes: de un lado, el indígena visto en lo que restaba de su ambiente «natural», en clave de lectura primitivista, pero también atenta a los indígenas «aculturados»; del otro, descripciones del cotidiano de la capital del imperio, donde había una densa red de intercambios diarios en el espacio entre negros esclavizados, inmigrantes europeos y propietarios de establecimientos comerciales³. Ya el tercer volumen de su obra se concentra en rituales religiosos (casamientos, entierros y fiestas públicas), además de las descripciones de vestuarios y cortejos militares⁴. Con un menor número de imágenes en

comparación a los dos volúmenes anteriores —treinta y dos—, el autor afirma en la introducción que

«...en este bello país, como en todas partes por cierto, los rápidos progresos de la civilización modifican día a día el carácter primitivo y los hábitos nacionales; el brasileño se siente humillado hoy por haber sido durante tanto tiempo el esclavo de la arbitrariedad y de la opresión de los gobiernos portugueses» (Debret, 1978: 13).

Lo que Debret intenta organizar en su libro, por lo tanto, es un proceso de «occidentalización» de Brasil. Como en cualquier tentativa de hacerlo, era imposible no destacar y demostrar, a través de imágenes, aquellos puntos fuera de la curva de lo que sería una sociedad civilizada según su experiencia en Francia. ¿Cómo visualizar aspectos plenamente civilizatorios en un territorio todavía repleto de indígenas y donde la esclavitud era una de las columnas del desarrollo del país?

En lo tocante a las hamacas y a la narrativa de Debret, éstas se hacen presentes en distintos momentos de su publicación, como en acuarelas nunca pasadas a la litografía como, por ejemplo, «Un sabio trabajando en su gabinete», de 1827 (Imagen [1](https://4.bp.blogspot.com/-M_oUTRI0Z0c/VYgZrht3MOI/AAAAAAAAOgE/O0peTuSMRPw/s1600/Un%20sabio%20trabajando%20en%20su%20gabinete%20de%201827.jpg))[https://4.bp.blogspot.com/-M_oUTRI0Z0c/VYgZrht3MOI/AAAAAAAAOgE/O0peTuSMRPw/s1600/Un%20sabio%20trabajando%20en%20su%20gabinete%20de%201827.jpg]

En este artículo me gustaría detenerme en un análisis enfocado

en el primer volumen publicado por Debret y que pone en relación sus imágenes y textos con otras imágenes contemporáneas, generalmente circunscriptas a la primera mitad del siglo XIX.

Me gustaría, por lo tanto, colocar al artista francés en diálogo con un grupo distinto de creadores de imágenes y observar cómo fueron moldeadas las hamacas–artefacto de origen indígena, inexistente en el mundo occidental antes de la llegada de los europeos en el siglo XVI⁵ en relación a los también distintos grupos indígenas presentes en Brasil. En otras palabras, me interesa observar cómo la «cultura indígena» — ese término/paraguas conceptual que ciertamente no logra abarcar la multiplicidad de diferencias de los grupos indígenas presentes en Brasil durante el siglo XIX— fue recodificada en forma plástica y como discurso de alteridad.

No debemos olvidarnos de que esa asociación de imágenes entre el territorio brasileño, nuestros primeros habitantes y la hamaca es algo ya explorado en diversos momentos desde el siglo XVI a través de grabados, libros de viajeros y mapas⁶. Mientras que en los primeros siglos de la colonización las hamacas son vistas generalmente como extrañas camas,

exclusivas de los indios que habitaban América, en el siglo XIX la sociedad llamada brasileña era vista a través de una perspectiva del mestizaje racial y de la convivencia de diferentes grupos sociales. Las hamacas eran espacio de sueño y de transporte del propietario de tierras, así como también instrumento de trabajo de los negros esclavizados que transportaban o que, fatalmente, enterraban a los individuos con quienes compartían sus habitaciones (*senzalas*).

Nunca olvidada dentro de las caracterizaciones de lo que podría ser la «cultura indígena brasileña», la hamaca gana otras perspectivas proporcionales a los diferentes lugares ocupados por los indígenas en el imaginario en torno a Brasil durante el siglo XIX.

2. «... historia particular de los salvajes...»

En cuanto a la historia particular de los salvajes, una feliz circunstancia me providenció los primeros materiales: apenas dos días después de nuestra llegada, nos fue dado ver indígenas botocudos recién traídos a Río de Janeiro por un viajero que me facilitó dibujarlos con cuidado, agregando a esa amabilidad informaciones tan fidedignas como interesantes acerca de las costumbres de esos indios entre los cuales viviera. El acaso me llevo así a iniciar, en el centro de una capital civilizada, esa colección particular de los salvajes, que yo debía terminar en las florestas vírgenes de Brasil. (DEBRET, 1978: 25)

Siempre que le es posible, Debret destaca en su texto el contacto directo que habría establecido con distintos grupos indígenas. Podríamos dividir esas imágenes en dos formatos. En el primero de ellos encontramos pequeñas narrativas acerca de diferentes culturas: Camacãs, Coroados, Bororenos, Bugres, Guaianases, Charrúas, Guaicurus y Guaraníes. Agrupados en los cuatro límites del grabado, sus cuerpos son mostrados entre una atención volcada en el contacto visual con el lector del álbum y un compromiso en las acciones de diferentes intensidades indicadas por sus historias. El segundo grupo consiste en catalogaciones de objetos, viviendas y cuerpos pautados por su pertenencia a distintas tribus. La composición a partir de cuerpos, que proporciona al lector una idea de unidad escénica, es aquí sustituida por una configuración de la forma como si tratara de una vitrina donde los objetos son dispuestos.

De las treinta y seis planchas que componen el primer libro del *Viaje pintoresco e histórico al Brasil*, solamente en dos las hamacas se hacen presentes. La tercera plancha del álbum de Debret aparece en el primer capítulo y trata sobre los camacãs y es acompañada de la leyenda «Familia de un jefe camacã preparándose para una fiesta» ([Imagen 2](#))

[<https://1.bp.blogspot.com/->

[Kk6cMfXmf40/VYgaLEFrX3I/AAAAAAAAAOgU/yrs4DZguz8E/s1600,](Kk6cMfXmf40/VYgaLEFrX3I/AAAAAAAAAOgU/yrs4DZguz8E/s1600)

Se trata de la construcción de una escena en tres planos de profundidad. Al fondo, un grupo se organiza en una especie de ronda, como si fuese un ritual. Luego, en lo que sería la mitad del campo visual de esta imagen, cuatro mujeres, también en círculo, se colocan en torno a un gran recipiente con fuego. Más hacia adelante, próximo al espectador debido a la perspectiva, se encuentra el jefe camacã. Sería posible afirmar que este tercer plano también se da de forma ligeramente circular, siendo el centro ocupado por la figura de una mujer que amamanta un bebé. Sentada sobre una hamaca, ella tiene los ojos cerrados y parece esperar el momento final del acto de dar de mamar. Mientras ocurre eso, niños de diferentes edades rodean al jefe y parecen ayudarlo en la preparación para el festejo que, del lado de afuera —en un interesante cruce escenográfico entre el espacio de dentro de la habitación y el espacio común a todos los de la tribu—, ya había comenzado.

Aparentemente hecha de fibras naturales, es interesante notar cómo Debret destaca la linealidad de la hamaca con el fin de despegarlo del fondo de la habitación y de la imagen. No solo la hamaca, sino también el instrumento que se asemeja a una especie de maraca en la mano del hombre de la derecha, la

bolsa colgada a través de un gancho en el techo, además de todo lo que está en el suelo en esa escena, tienen tonos y contornos más acentuados que, sumados a su mayor monumentalidad, dada por las reglas de la óptica, van al rápido y eficiente encuentro de nuestros ojos.

En el texto de este capítulo, el autor no describe las costumbres de la tribu a partir de la imagen. Hay un distanciamiento entre la imagen y el texto, con excepción de la presencia del perro que parece vigilar al grupo a la izquierda⁷. Debret no siente necesidad, por lo tanto, de confirmar a través de la escritura su construcción visual de la supuesta escena de la cotidianidad indígena. En el grabado se puede apreciar un padrón de agrupamiento de la familia indígena alrededor de la hamaca presente durante el siglo XIX. La hamaca se torna el centro de la organización familiar y, algunas veces, el centro de la composición de la imagen.

El ejemplo más antiguo que pude encontrar en ese sentido fue una acuarela hecha por el príncipe alemán Maximiliano de Wied-Neuwied⁸, fechada en 1816 ([Imagen 3](#)) [<https://2.bp.blogspot.com/-hX6zu78U5aQ/VYgaQomTbPI/AAAAAAAAOgc/Har-Kgqf->

[Lc/s1600/imagen%2B3.jpg](#)]. Presente en Brasil entre 1815 y 1817, viajó desde Río de Janeiro hasta Salvador y entró en contacto con distintos grupos indígenas, como los Puris representados en su imagen.

Maximiliano, así como otros creadores de imágenes que serán mencionados aquí, no poseía una formación en bellas artes: hijo del príncipe de la ciudad de Neuwied, se hizo amigo de Alexander von Humboldt⁹, recién llegado este último de su expedición por las Américas y durante su trabajo en publicaciones científicas al respecto de la misma en la primera mitad del siglo XIX. A través de ese intercambio de ideas, Maximiliano se prepara para viajar a Brasil. Es posible afirmar que el príncipe era autodidacta, también lo eran otros viajeros como Henry Chamberlain¹⁰ (militar) y Henry Koster¹¹ (agricultor), lo que es visible en sus imágenes en lo tocante a las diferencias de trato de la forma plástica en comparación a Debret.

A diferencia de la imagen de Debret, en la cual tenemos la figura masculina hercúlea —ciertamente, debido a su bagaje artístico neoclásico—, la acuarela de Maximiliano se caracteriza por la pequeñez de la figura humana y la timidez de su forma.

Se percibe también la falta de habilidad en lo que se refiere al escorzo del hombre acostado sobre la hamaca que, al dar la vuelta su cabeza en dirección al espectador, demuestra una clara diferencia de imitación anatómica por parte del príncipe. El perro vigilante de Debret, también de estructura muscular fuerte, aquí aparece como un raquítico animal que observa a sus dueños. Mientras que la mujer, de espaldas al espectador, parece cuidar tanto de su hijo como del mono que se encuentra en una discreta hoguera a su lado, el hombre, una figura menos monumental que el jefe camacã de Debret, se acuesta sobre la hamaca y ocupa el centro de la composición.

No hay en esa imagen la separación jerárquica entre «jefe» y grupo indígena tal como se ve en la imagen de Debret. Aquí los tres indígenas representados son parte de un todo en que la floresta se expande como telón de fondo de la imagen. Al frente de la floresta y habiendo hecho alteraciones en el paisaje — como los troncos del árbol podados a fin de construir la hamaca — los humanos aquí representados son también parte de ese ambiente. Queda clara una representación de los nativos brasileños como el *otro* —ellos hacen parte de una cultura visual distinta, poseedora de reglas de convivencia particulares—. Inclusive, son plásticamente distintos de aquello visto en

Europa. Si Debret recodifica el cuerpo desnudo mediante una nueva visión greco-romana, Maximiliano proporciona una imagen formalmente menos excepcional, pero cuya potencia es, justamente, su antimonumentalidad. No hay aquí un trasplante inmediato de una cultura no occidental a las grandes narrativas civilizatorias, y la mirada fría y lacónica de este jefe de familia puede ser visto como una metáfora del propio modo de crear imágenes por parte del príncipe.

Cuando comparamos esta acuarela con su transposición para la litografía ([Imagen 4](https://4.bp.blogspot.com/-1Vf8BJf6gQs/VYgaXo-jd-I/AAAAAAAAOgk/7wYgZ5ibeLA/s1600/imagen%2B4.jpg)) [<https://4.bp.blogspot.com/-1Vf8BJf6gQs/VYgaXo-jd-I/AAAAAAAAOgk/7wYgZ5ibeLA/s1600/imagen%2B4.jpg>], organizada por el autor y publicada dentro del libro titulado Viaje al Brasil entre los años de 1815 a 1817, en 1820/21, las diferencias formales son claras. Es importante afirmar que, a diferencia de Debret, Maximiliano no realizó los grabados por cuenta propia, sino que contrató a algunos artistas alemanes. Como él mismo afirma:

Los dibujos en las chapas de cobre, que acompañan la historia de mi propio viaje a Brasil, la mayoría de las veces fueron esbozados en el propio lugar y posteriormente perfeccionados... El grabado de las chapas fue hecho por diversos grabadores: a pesar de todo el esfuerzo, incluso así surgieron algunas

incorrecciones. (Wied-Neuwied, 2001: 16)

El anónimo grabador de la imagen desplaza la centralidad de la hamaca levemente hacia la izquierda. El grabador también opta por llenar todos los espacios vacíos con representaciones genéricas de mata atlántica, fácilmente entendidas como un marco. El perro que observaba a sus dueños ahora está ensimismado y con una anatomía más verosímil. Por fin, la expresión vacía que enfrentaba el espectador por parte del hombre indígena ahora ha sido redireccionada hacia su mujer, que también tiene su cuerpo grabado. La definición anatómica de esos cuerpos es más clara y, así como en Debret, las líneas destacan la cultura indígena frente a la floresta cerrada. El espacio, concebido como salvaje, todavía es capaz de proporcionar una narrativa exótica para el público europeo que, sin embargo, tiene como tema es la familia, facilitando la aproximación y persuasión del público. El texto de Maximiliano publicado en su libro y relativo a ese grabado parece responder más a su acuarela anterior:

En su libro de viaje relata que los indios solo lo llevaron hasta la aldea luego de largas negociaciones. El camino hasta allí pasaba por cañaverales. Las cabañas que entonces vio en la mata cerrada eran ciertamente «las más primitivas del mundo». Eran pequeñas y casi no proporcionaban abrigo cuando el tiempo estaba malo. Cuando eso ocurría, los indios se aglomeraban en torno del fuego,

que siempre era mantenido encendido por una mujer. También era ella quien asaba la carne. El hombre pasaba la mayor parte del tiempo en la hamaca, que era hecha de fibras de una planta de las especie de las cecrópias y era colgada entre dos troncos. Encima de la hamaca era colocada una vara transversal y esta era fijada con lianas. En esta vara eran recostadas hojas de palmeras para detener el viento. En el suelo, Maximiliano vio utensilios que eran calabazas cavadas usadas como recipientes y botellas. En el piso había, además de eso, cera, canutos para flechas y puntas para flechas, plumas, bananas y otras frutas. Los arcos y las flechas de los hombres estaban apoyados en un árbol. Perros flacos ladraban al forastero. (KIRSCHSTEIN-GAMBER & LÖSCHNER, 2001: 34)

Otro grabado, ya en un segundo nivel de relación con la acuarela de Maximiliano ([Imagen 5](https://2.bp.blogspot.com/-L9hXmBLbLYQ/VYgakBWGU/AAAAAAAAOgs/CUM5_n8un-4/s1600/imagen%2B5.jpg)) [https://2.bp.blogspot.com/-L9hXmBLbLYQ/VYgakBWGU/AAAAAAAAOgs/CUM5_n8un-4/s1600/imagen%2B5.jpg], se encuentra en la publicación organizada por el historiador francés Ferdinand Denis y por el naturalista Hippolyte Taunay, titulada *Le Brésil, ou histoire, moeurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume*, de 1822. Siguiendo las palabras de Maximiliano, la mujer en esa imagen prepara carne, al tiempo que su compañero, recostado en la hamaca presenta, curiosamente, una postura corporal semejante al sabio de Debret. Percibimos, a partir de ese desplazamiento de formas de las imágenes de Maximiliano —que crean un arco que va de Alemania a Francia, de 1816 a 1822—, la rapidez en la

circulación de estas imágenes que, por un lado, viajaban hacia Europa y suplían las curiosidades sobre el Nuevo Mundo y, por otro, circulaban por Brasil y eran utilizadas por diversos autores.

El surgimiento de la litografía —el grabado realizado sobre piedra caliza— y su mayor velocidad de finalización de la impresión, ciertamente contribuyeron a ese destino múltiple de las imágenes. Se trata también de un momento en que surgen los primeros grandes periódicos en Europa y, con el impulso de la primera revolución industrial, la producción de imágenes técnicas y su reproductibilidad se torna más fácil y progresivamente más veloz.¹²

En lo que se refiere a estas representaciones de indígenas en Brasil hechas a partir de la experiencia de Maximiliano, la hamaca aparece como espacio de reposo del hombre, siempre junto la figura de la compañera en acción. En la misma publicación de Denis y Taunay eliminar hay otro grabado en el que toda una familia indígena está reunida en torno a la hamaca (Imagen 6) [https://4.bp.blogspot.com/-A61Ed8-ds_I/VYgcOityFnI/AAAAAAAAOg4/WRbgRgGCpls/s1600/imagen6.jpg]. No es más el espacio de un elegido, pero sí el único mueble del

espacio familiar: el objeto se hace esencial para crear una unidad formal y familiar. La narrativa aquí, sin embargo, trata al respecto de un episodio específico dentro de una familia indígena: «Nacimiento de un tupinambá», dice el título del grabado.

La arquitectura del espacio en que la familia se resguarda es frágil, el espectador ve encima de ellos el contacto con la naturaleza de afuera. Como en las otras imágenes que vimos hasta ahora, la mirada de Taunay se preocupa en añadir objetos como flechas, arcos, cestería y la hamaca para la identificación del público. Aquí todo gira en torno a la figura paterna, es él quien está sosteniendo a su minúsculo hijo, mientras que su esposa (en una rara imagen en la que esta comparte la misma hamaca que su compañero) fija la vista en el patriarca de la familia y lo toma por el hombro. A la derecha, demostrando una continuidad del ciclo familiar, un niño agarra su arco y flecha y apunta a lo que parece ser el portal de entrada de esa construcción, la misma dirección hacia donde el padre lanza una mirada afuera de la composición.

Tanto en esta imagen como en aquellas creadas por Debret y Maximiliano hay un carácter icónico en la representación de

los indígenas. Además de distintos niveles de una idealización de la forma humana relativos al deseo de documentar al Brasil de modo fidedigno, en todas estas imágenes se hace posible circunscribir una familia indígena en torno a la hamaca. Es el objeto que, más allá de su función para dormir o de reposo, crea una línea que une diversos puntos que componen una imagen de las sociedades indígenas, aisladas del proceso civilizatorio, de Debret. Esos individuos, según estas representaciones, no fueron sacados de las «florestas que le sirvieron de cuna», como dice Debret en el comienzo de su primer libro.¹³

Otro elemento digno de notar en todas estas imágenes es la escala de las figuras humanas en relación a las dimensiones de las hojas en que están contenidas. Hay una aproximación intencional de la mirada de aquellos que hicieron las imágenes para que los detalles sean apreciados por el público. Debido a eso, todas las hamacas mencionadas hasta el momento, son presentadas en su extensión curvilínea. Esa imponentia de la hamaca, sin embargo, no es representativa de las imágenes de los indígenas a comienzos del siglo XIX.

Los indios representados por el alemán Rugendas¹⁴

(Imagen 7)[https://1.bp.blogspot.com/-E0UfoMNbsA/VYgccsLwPWI/AAAAAAAAOhI/1LPwyc_3mQ8/s1600

ya no son ni Camacãs, ni Puris, ni Tupinambás; son, como dice el título, «indios en su cabaña». Ciertamente, siendo esta imagen publicada como litograbado en 1835, y sabiendo que el artista había estado en Brasil entre 1821 y 1825, participando de la expedición científica del barón ruso George Langsdorff¹⁵, no es difícil imaginar que él ya había tenido acceso a las otras imágenes de las familias indígenas. Además de que el número de figuras humanas que componen la escena supera los límites anteriores de la pequeña familia indígena, su mirada es más distanciada, haciendo que los cuerpos sean menores, así como también los objetos manipulados por estos. De todos modos, el mono cocinado por una mujer se hace presente, así como la madre que amamanta a su hijo casi de espaldas al espectador. Dos hamacas contienen cuerpos tanto masculinos como femeninos, en una mayor variedad de posturas corporales.

Siendo una representación con más elementos narrativos, tal distanciamiento tiene sentido en la medida en que se desea visualizar cada forma por separado. Ese otro modo de aplicación de la perspectiva nos muestra cómo en muchos de los grabados de este momento histórico —en realidad, en su gran mayoría—

las hamacas aparecen como un detalle escenográfico, muchas veces en el fondo de las composiciones. Basta con recorrer la propia producción de Rugendas y otros grabados también publicados en su libro *Viaje pintoresco a través de Brasil* para notar cómo las hamacas ocupan áreas puntuales de la imagen con el fin de caracterizar un paisaje considerado como salvaje y como indígena ([Imagen 8](#)) [https://4.bp.blogspot.com/-G5VYZWmVzag/VYgcmujgDMI/AAAAAAAAAOhY/SD8i_RmgNoc/s1]

En esos ejemplos, todas las representaciones del contacto entre los hombres que habitaban las metrópolis y los indígenas locales, el objeto funciona discursivamente como portador de una identidad no occidental. Los propios escritos de Rugendas nos hacen comprender mejor lo que él llama «poca variedad»¹⁶ en la existencia de los nativos en Brasil. No es necesario, para él, destacar sus objetos y ni siquiera, en la mayoría de las veces, hacer un esfuerzo por identificar los distintos grupos culturales.

Ya el interés de los científicos Carl von Martius y Johann von Spix¹⁷ (comúnmente referidos como Spix & Martius) era el de crear imágenes de los indígenas en acción, como se puede ver en «Aldea de los coroados», grabado incluido en el libro *Viaje por Brasil* entre los años 1817-1820, publicado entre 1823 y

1831 (Imagen 9)[[https://4.bp.blogspot.com/-ajjnOHGFQTo/VYgcwaExXvI/AAAAAAAAOho/1-](https://4.bp.blogspot.com/-ajjnOHGFQTo/VYgcwaExXvI/AAAAAAAAOho/1-w4zNNhTSo/s1600/imagen%2B9.jpg)

[w4zNNhTSo/s1600/imagen%2B9.jpg](https://4.bp.blogspot.com/-ajjnOHGFQTo/VYgcwaExXvI/AAAAAAAAOho/1-w4zNNhTSo/s1600/imagen%2B9.jpg)]. De modo similar a Debret (o lo contrario, visto que el libro de Spix & Martius fue publicado primero) las acciones del grupo —como la caza, el cocinar y un ritual que se hace en torno a una hoguera— están al frente, al tiempo que las hamacas son un detalle especialmente distante. El espectador tendrá más clara en su memoria las actividades de ese grupo de los coroados que de los objetos de uso familiar.

En la misma publicación de Spix & Martius, en una sección denominada «Atlas», hay un grabado en el cual la hamaca aparece en el centro de la composición y, sin embargo, no está más destacada que el resto de objetos que la rodean (Imagen 10)[[https://3.bp.blogspot.com/-](https://3.bp.blogspot.com/-wohmOrIqplk/VYgdPz1IPNI/AAAAAAAAOh0/X5eQfTyKsqo/s1600/)

[wohmOrIqplk/VYgdPz1IPNI/AAAAAAAAOh0/X5eQfTyKsqo/s1600/](https://3.bp.blogspot.com/-wohmOrIqplk/VYgdPz1IPNI/AAAAAAAAOh0/X5eQfTyKsqo/s1600/) Se trata de una imagen que cataloga los diversos objetos encontrados y posiblemente colectados por los científicos a fin de realizar estudios antropológicos futuros. Bajo el título «instrumentos indígenas», el lector ve diferentes tipos de bolsas, cerámicas, accesorios para el cuerpo, tipos de cestería, entre otros objetos. Queda clara una concepción del estudio de

otras culturas en la que no se hace necesaria una circunscripción de cada una de esas piezas a fin de relacionarlas a sus distintos usos, simbologías o geografías. Todos los objetos son vistos, nuevamente, a través de una oposición entre la cultura del europeo que observa y la del «indígena» que es observado.

Como se dijo al comienzo de este texto, esta perspectiva más catalográfica aparece en la producción de grabados de Debret a través de una imagen ya contenida en su primer libro. La vigésima sexta plancha de su álbum se titula «Conjunto de diferentes formas de chozas y cabañas» ([Imagen 11](#)) [<https://3.bp.blogspot.com/-4CX8jUHZWEg/VYgdZ9sHq4I/AAAA> y procura ofrecer al lector muestras de la arquitectura indígena y de sus relaciones con los diferentes vecinos. Si los once ejemplos son alineados así como los instrumentos mostrados por Spix & Martius, los números al lado de ellos son comentados en la parte escrita por Debret.

En cuatro de esas construcciones, las hamacas están presentes. La del número uno ([Imagen 12](#)) [<https://2.bp.blogspot.com/-ZNg0vCezDoY/VYgd-tRYwSI/AAAAAAAAAOiM/2NLuuSGvtOY/s1600/imagen%2B12.jpg>

tal vez sea una de las más interesantes, no solo de esa plancha, sino de la publicación de Debret, por dejar clara su relación con el príncipe Maximiliano. Además de que formalmente la postura de la figura indígena acostada en la hamaca sea semejante a la litografía del alemán, al describirla Debret la atribuye también a los Puris:

«Abrigo de los indios Puris, denominado en su lengua 'cuari'; su estructura simple sustenta una camada interior de hojas de patioba (palmera de hojas lisas) o de heliconia (planta gigantesca) recubierta por varias camadas de hojas de grandes palmeras de coco. La hamaca es hecha de fibras de embira» (Debret, 1978: 104).

Ese relato demuestra la importancia y el alcance de las imágenes de Maximiliano.

La hamaca de la choza de la construcción número tres ([Imagen 13](https://3.bp.blogspot.com/-Y1FxzRDWJ78/VYgeLv5gwI/AAAAAAAAAOiU/GHMhi0NPfZ8/s1600)) [<https://3.bp.blogspot.com/-Y1FxzRDWJ78/VYgeLv5gwI/AAAAAAAAAOiU/GHMhi0NPfZ8/s1600>] es extraña si la comparamos con los ejemplos que hemos visto hasta el momento. Al describirla, el francés dice que «la hamaca es hecha de un pedazo de corteza de árbol y las canoas que utilizan esos salvajes son del mismo estilo» (Debret, 1978: 104), mostrando una materialidad de la hamaca no encontrada en otras imágenes del período. En la séptima imagen ([Imagen](#)

14)[https://3.bp.blogspot.com/-D_LGjg-sOxg/VYgeb3NauDI/AAAAAAAAAOic/Iz1rgSgH6U0/s1600/imagen
una mujer amamantando parece caminar por el interior de una cabaña semejante a aquella del maestro camacã.

Por fin, es la cabaña número nueve ([Imagen 15](#)) [<https://4.bp.blogspot.com/-JoxargLVKA4/VYge25tojCI/AAAAAAAAAOio/LTSjVC5L2ic/s1600/im> la que también merece nuestra atención, por demostrar una tensión tanto en la forma como en la representación social. Debret dice:

Más aireada, esta otra cabaña es construida por los Coroados. Ese tipo de construcción, adoptada por los brasileños para abrigar las mercaderías de las caravanas, se llama en portugués «rancho»: se encuentra en todas las calles frecuentadas y se localiza al lado de un lugar de venta a cuyo dueño pertenece. (Debret, 1978: 106)

Al observar la pequeña imagen, algunos detalles llaman la atención. En primer lugar, la figura sentada sobre la hamaca a la izquierda tiene barba, mientras que la de la derecha claramente está vestida con un pantalón largo. Podríamos concluir que se trata de la representación, como anunciaba Debret, de un rancho donde el «brasileño» (no el nativo, sino el fruto del mestizaje) era el protagonista. Se trata, entonces, de

una imagen que demuestra la recodificación hecha en Brasil de la arquitectura indígena. Algo típico de los coroados se convierte ahora en algo típico de los brasileños. Mientras que en la parte superior de la cabaña se puede ver un mono y un papagayo —lo que implica un contraste interesante con la hoguera de la primera imagen de la plancha, que retrataba la cocina de un macaco sugerida por Maximiliano—, un hombre negro camina en la derecha hacia el lado izquierdo de la imagen cargando un peso sobre su espalda. El recostado del hombre a la derecha contrasta muy claramente con la verticalidad (ligeramente curvada por el peso) de ese hombre que, posiblemente, es un negro esclavizado. Tenemos aquí, por fin, también una tensión en lo que se refiere a las distintas relaciones de trabajo y, tal vez, de la jerarquía entre el dominador y el dominado, entre aquel que puede descansar del sol dentro de esa cabaña y aquel que debe recibir el rayo del sol sobre su cuerpo y trabajar para el otro.

Volviendo a Spix & Martius, ese contacto y apropiación entre distintas culturas también aparece de diversas maneras (no solo a través de la hamaca) en el grabado titulado «Imágenes de la vida humana» ([Imagen 16](#)) [<https://2.bp.blogspot.com/->

[hZKhvxlC7oU/VYghPM9wgzI/AAAAAAAAAOi0/hvUy7RY7Hr4/s1600](https://2.bp.blogspot.com/-hZKhvxlC7oU/VYghPM9wgzI/AAAAAAAAAOi0/hvUy7RY7Hr4/s1600)

A la derecha, tenemos un cruce de vidas que no parece en nada amistoso (Imagen 17) [[https://2.bp.blogspot.com/-](https://2.bp.blogspot.com/-KAzKegJYGNw/VYghViS8btI/AAAAAAAAAOi8/y11WTeIVOCY/s1600)

[KAzKegJYGNw/VYghViS8btI/AAAAAAAAAOi8/y11WTeIVOCY/s1600](https://2.bp.blogspot.com/-KAzKegJYGNw/VYghViS8btI/AAAAAAAAAOi8/y11WTeIVOCY/s1600)

Un hombre con traje europeizante se adentra en una choza portando un arma y es acompañado por dos indios aculturados. Dentro de la construcción, una pareja indígena desnuda reacciona: la mujer, con una expresión claramente asustada, observa desde dentro de su hamaca, pero sin exponer su cuerpo desnudo a la mirada masculina, al paso que su compañero va al encuentro físico de los tres allanadores de su espacio privado. El contraste entre desnudez y cuerpo vestido, cultura indígena y un Brasil en ebullición civilizatoria es bien claro y reforzado, irónicamente por la leyenda de Spix & Martius: «visita a los indios mura». ¿Cuál es la densidad de ese encuentro?

Esta es la misma indagación que tengo en cuanto a las imágenes hechas cerca de cuarenta años después de estos grabados de Spix & Martius. También de autoría de un alemán, Albert Frisch, ellas se diferencian, de antemano, por la técnica: la fotografía. Integrante de la expedición a la Amazonia organizada por el ingeniero Franz Keller-Leuzinger¹⁸ durante la

década de 1860, Frisch fotografía diversos indígenas que residen próximos a los ríos Amazonas, Madeira, Negro, Solimões y Taruma. A diferencia de la técnica del litogrado hasta ahora analizado, que partía de los dibujos y acuarelas que eran hechos, por ejemplo, a partir de la memoria o incluso copiados de otros artistas, la fotografía demanda no solo de la presencia física de los fotografiados, sino también de su interacción con la cámara.

Especialmente al respecto de este momento histórico, con la fotografía teniendo poco menos de treinta años de existencia, las técnicas para capturar imagen todavía se hacían con la necesidad de mantener poses por largas duraciones. Además de eso, es necesario imaginar que los indígenas fotografiados por Frisch nunca habían pasado por esa experiencia tan bien problematizada por Honoré Daumier ([Imagen 18](https://3.bp.blogspot.com/-STAt039Ts5c/VYghcd3g_I/AAAAAAAAOjE/N6Z2V_KCfSY/s1600/)) [https://3.bp.blogspot.com/-STAt039Ts5c/VYghcd3g_I/AAAAAAAAOjE/N6Z2V_KCfSY/s1600/ en un grabado de la época. Frisch es considerado, justamente, el primer «fotógrafo viajante» que registra imágenes de la Amazonia¹⁹.

Comercializadas por la Casa Leuzinger como tarjetas, las

hamacas se hacían presentes en cuatro de esas fotografías. En una de ellas ([Imagen 19](#)) [https://2.bp.blogspot.com/-uv2SUBCuZmQ/VYghpdnjOmI/AAAAAAAAOjM/K--P_H-oFMw/s1600/imagen%2B19.jpg], así como pudimos ver con Spix & Martius y Rugendas, las hamacas componen un escenario paisajístico, mostrando la mirada curiosa y el objeto pintoresco usado por los indígenas. En las otras tres, sin embargo, nuevamente el objeto sirve como elemento formal para el núcleo familiar. La familia de indios Ticuna ([Imagen 20](#)) [<https://1.bp.blogspot.com/-kJDLC4wRAjM/VYgh4p8PJdI/AAAAAAAAOjU/MG-YZR8OL7U/s1600/imagen%2B20.jpg>] utiliza tanto la hamaca como unas columnas de madera para sustentar su cabaña y permiten que el objeto sea armado para recostar sus cuerpos. En este momento de la historia de la fotografía, muchas veces eran improvisados esos modos de disposición del cuerpo para que el fotografiado quedase lo más inerte posible.

Fijar la vista en la cámara era un elemento raro debido a la falta de experiencia en cuanto a la consciencia de la pose fotográfica. Tres de los cuatro indígenas tienen las expresiones tan vagas como aquel de la acuarela de Maximiliano. La única que repite la acción de aquel indio Puri y enfrenta al espectador,

posiblemente debido a un reflejo solar, además de la todavía precaria técnica de revelación de la imagen, tiene los ojos saturados por la luminosidad.²⁰ Su rostro, ahora con facciones casi paranormales, sumado a la necesidad de tener que esconder sus mamas con la mano y los brazos, ciertamente causaba un efecto exotizante a los compradores de esas imágenes en la distante ciudad de Río de Janeiro.

La tensión de esos cuerpos se hace todavía más clara en dos fotografías ([Imagen 21](#)) [<https://2.bp.blogspot.com/-pOIBRCANOI4/VYgihMKftTI/AAAAAAAAOjc/pmeMekIKZSU/s1600> y, ([Imagen 22](#)) [<https://4.bp.blogspot.com/-4OneXYiBxpw/VYgjRxyeq6I/AAAAA/> que muestran indígenas bolivianos que viven en las cercanías del Río Madeira. Ya «aculturados», trabajando como pescadores, ciertamente forman una imagen extraña dentro del conjunto fotográfico de Frisch. Lejos de la expectativa del «indígena brasileiro típico», sus cuerpos de fuertes expresiones son homogenizados por los vestuarios del mismo tono. La anatomía de esos trabajadores, algo tan explotado al respecto de la desnudez de los indígenas de Brasil, ahora es tapada por ropas largas que dan una impresión teatral, pero igualmente pintoresca, a la escena. La hamaca aquí, nuevamente, es apoyo

al cuerpo, línea de conexión entre esas personas y, también, como dato antropológico para el público de la capital y de la corte.

Luego de realizar estos análisis, me gustaría volver a la frase de Debret citada al comienzo de este texto: «en cuanto a la historia particular de los salvajes» —¿qué particularidad? Con seguridad, los conceptos de antropología e historia para Debret tenían una enorme diferencia con respecto a nuestros usos contemporáneos es sólo observar el uso del término «salvajes» en su frase—, pero eso no impide que el análisis de las imágenes demuestre que de «particular» ese grupo de representaciones de las culturas indígenas en Brasil posee muy poco. Sea a través de la acuarela, del grabado o de la fotografía, los indígenas ocupan posiciones geográfico culturales temporarias, pudiendo oscilar entre una tribu específica y otra por el mero hecho de no ser occidentales, siendo llamados simplemente eliminar «indígenas».

Sirviendo como soporte al cuerpo mayoritariamente de los hombres indígenas, pero también siendo abordada como apoyo fotográfico, cama móvil para los ranchos o simplemente objeto que compone un escenario salvaje, ahí están las hamacas.

Oriundas de culturas indígenas y hechas de materiales distintos, se hace perceptible a partir de estas imágenes su tránsito rápido y multifacético en lo que se refiere exclusivamente a las imágenes relativas a las culturas de los nativos brasileños posteriores a la apertura de los puertos.



Imagen 1



Imagen 2

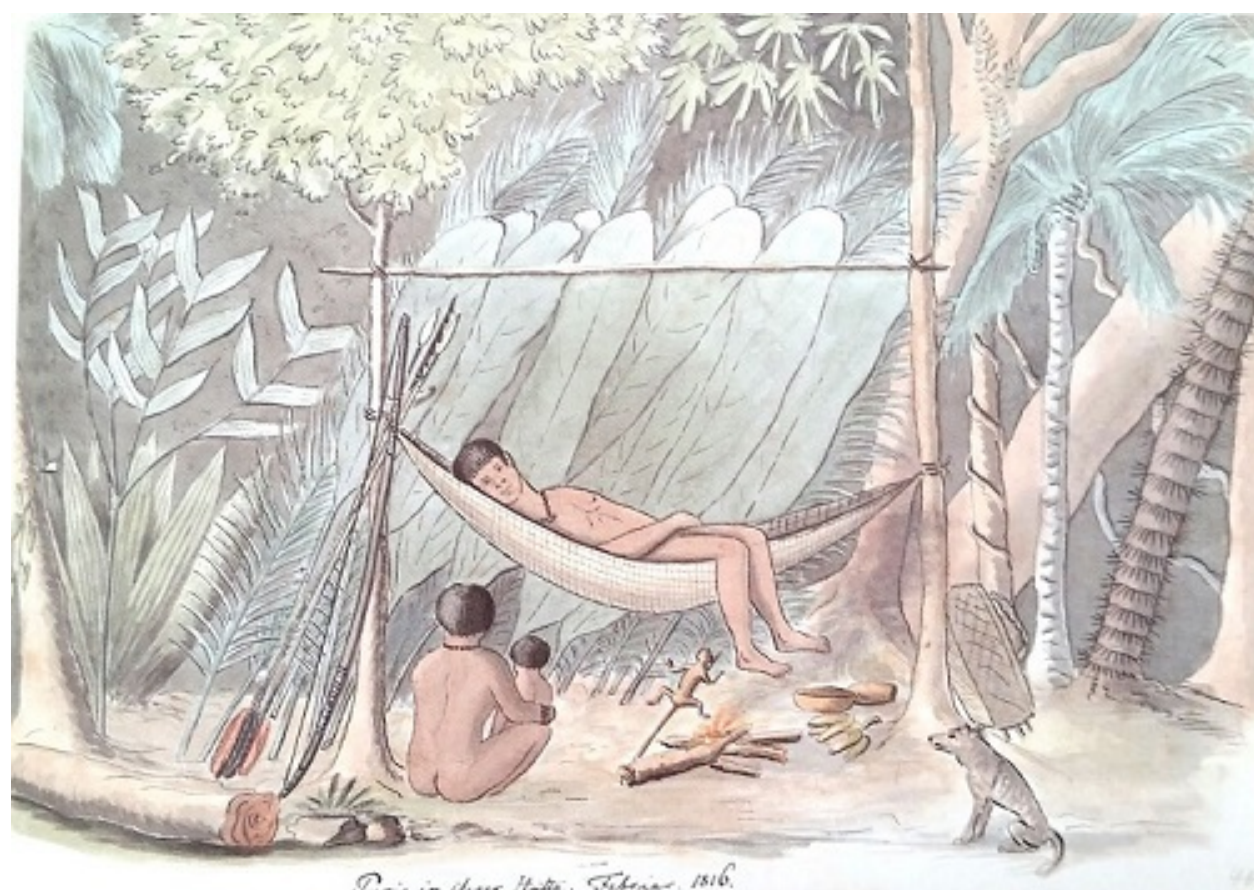


Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6

M. Duv.

Pl. 2.



Dessiné par M. Duv.

Gravé par M. Duv. sur bois de M. Duv.

M. Duv. del.

INDIENS DANS LEUR CABANE.

Imagen 7



Dans le pays des Purys.

Le 10. de l'expédition, sur le bord du lac Purys.

Le 10. de l'expédition, sur le bord du lac Purys.

DANSE DES PURYS.

Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13

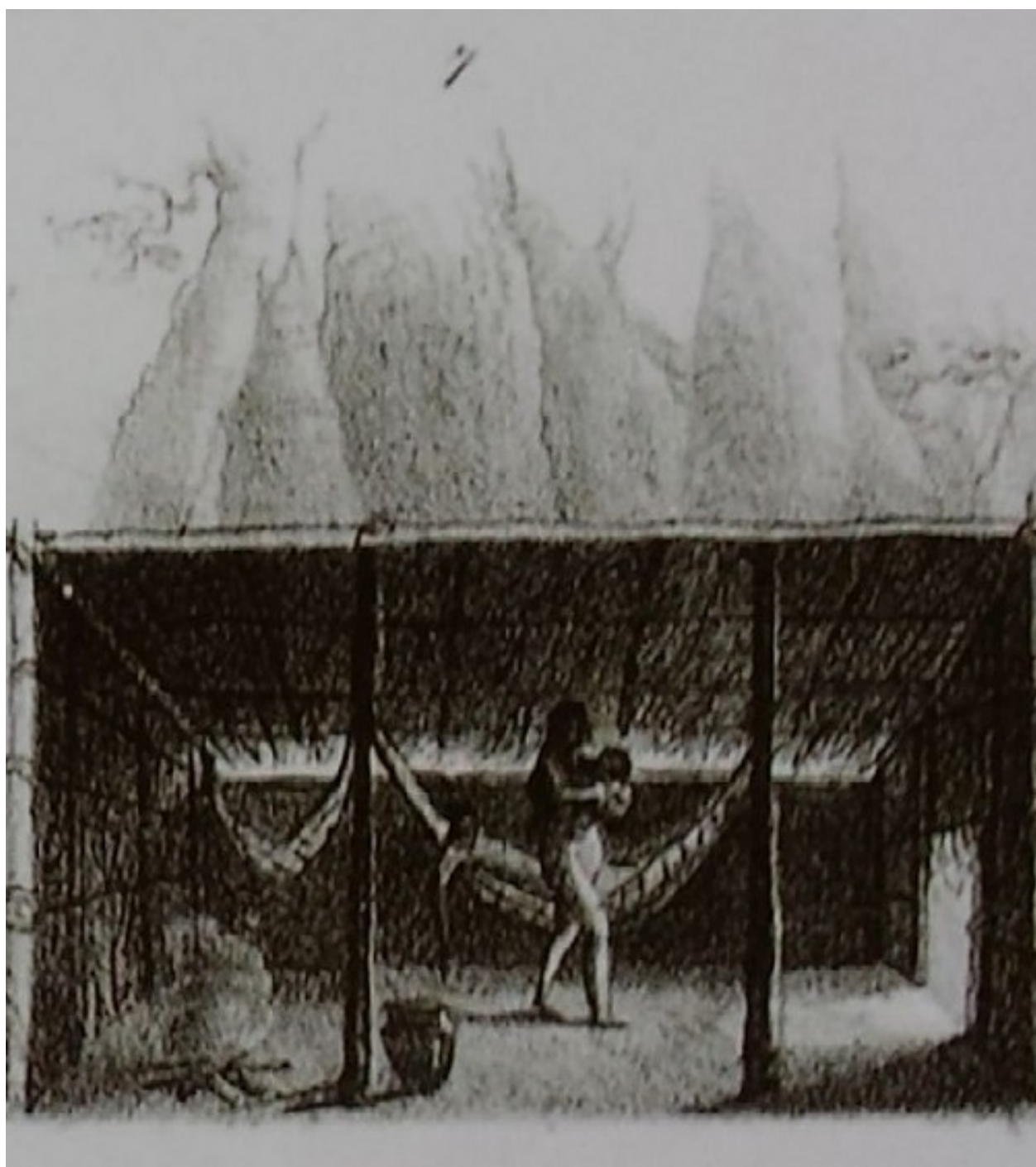


Imagen 14



Imagen 15



Imagen 16



Imagen 17

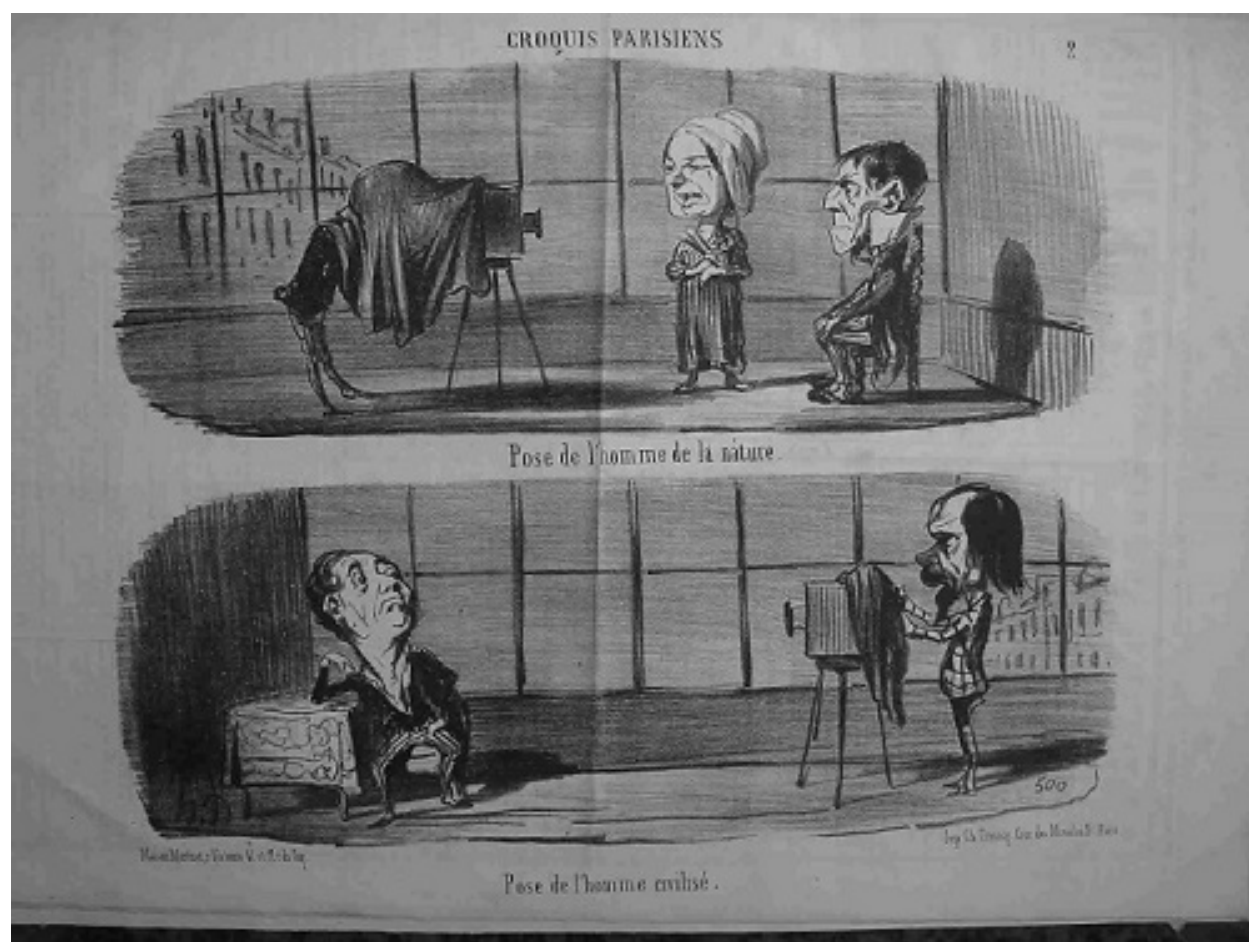


Imagen 18



Pirani's fischer am Genipapo-Fluss.

Imagen 19



Imagen 20



Imagen 21



Imagen 22

Bibliografia:

Debret, Jean-Baptiste (1978). *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (1834-1839). Tomo I. São Paulo, EDUSP.

Elias, Norbert (1995). *O processo civilizador – volume 1* (1939). São Paulo, Zahar.

Gâmbra, José Leonardo Homem de Mello (2013). «Fotografia na Amazônia brasileira: considerações sobre o pioneirismo de Christoph Albert Frisch (1840-1918)» in *Pós*. Volume 20, número 34. São Paulo, USP.

K-G, Birgit & L, Renate (2001). *Viagem ao Brasil do Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied. Volume II. Legado do Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied*. Petrópolis, Kapa Editorial.

Lima, Valéria (2007). *J. B. Debret – historiador e pintor*. Campinas, Editora Unicamp.

Rancière, Jacques (2011). *O destino das imagens* (2003). Lisboa, Orfeu Negro.

Rouanet, Maria Helena (1991). *Eternamente em berço esplêndido*. São Paulo, Edições Siciliano.

Rugendas, Johann Moritz (1972). *Viagem pitoresca através do Brasil* (1835). São Paulo, Edusp.

Schwarcz, Lilia Mortiz (2008). *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte d. João*. São Paulo, Companhia das Letras.

Vasquez, Pedro Karp (1993). «A. Frisch, ladrão de almas na Amazônia Imperial» in *Piracema – arte e cultura*. Rio de Janeiro, FUNARTE, n. 1, año 1.

IV. Episodios contemporáneos e inscripciones visuales.

Entre las exposiciones y celebraciones: notas de una historia intelectual de la cultura visual Portugal-Brasil. 1994-2004

Iara Lis Franco Schiavinatto*

Resumen:

En una primera aproximación, este artículo indica algunas de las maneras en que las exposiciones realizadas por la *Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses*, principalmente bajo los comisionados de Antonio Manuel Hespanha y Romero Magalhães, dialogaron con la noción de memoria y con los sentimientos colectivos, desde la óptica de un mundo pos-colonial. *Pari passu*, entre 1994 y 2004, varias de esas exposiciones a cargo de la CNCDP, y algunas exposiciones de diversa envergadura y abordaje, ampliaron y adensaron el repertorio visual en torno a las relaciones Brasil-Portugal.

Palabras Clave: cultura visual, exposiciones, conmemoración.

Between commemoration and expositions: notes for a

visual culture debate. Brazil/Portugal. 1994-2004

Abstract:

At a first approximation, this article indicates some of the ways in which the expositions, done by the National Commission of the Portuguese Discoveries (CNCDP, according to its Portuguese initials), especially by the commissioners Antonio Manuel Hespanha and Romero Magalhães, established a dialogue with the notion of memory and collective feelings, from a post-colonial point of view. Between 1994 and 2004, *Pari Passu*, several expositions in charge of the CNCDP, and some expositions of a diverse magnitude and approach, expanded and deepened the visual repertoire concerning the relations.

Keywords: visual culture, exhibition, commemoration.

Así como el conocimiento científico no puede reflejar la vida, tampoco la restauración, ni la museografía, ni la difusión más contextualizada y didáctica lograrán abolir la distancia entre realidad y representación. Toda operación científica o pedagógica sobre el patrimonio es un metalenguaje, no hace hablar a las cosas sino que habla de y sobre ellas. El museo y cualquier política patrimonial tratan los objetos, los edificios y las costumbres de tal modo que, más que exhibirlos, hacen inteligibles las relaciones entre ellos, proponen hipótesis sobre lo que significan para quienes hoy los vemos o evocamos.

1

Desde mediados de la década de 1990 se percibe un reordenamiento, un dislocamiento y una expansión de la noción de cultura visual. El concepto de cultura visual no remite al estudio de una tipología documental, al análisis de las relaciones entre textos e imágenes, a una apuesta por una teoría de la representación, como tampoco apunta a postular el retorno de la mimesis, o de la universalización de la visión. Se trata, mucho más, de un campo de problematización, que de un objeto definido (Mitchell: 2005).

Este campo se alimenta de las discusiones y de los procedimientos metodológicos suscitados por Baxandall y Alpers. De Baxandall procede el entendimiento de las capacidades visuales en tanto desarrolladas a partir de las experiencias de la vida cotidiana de una sociedad, que se tornan parte determinante del estilo del pintor. Capacidades visuales vernaculares que por lo demás, estarían ligadas a la vida de la época. La importancia y el entendimiento de lo cotidiano y lo social en cuanto experiencia, se estableció, desde

la propuesta de Baxandall, como referente de la cultura visual. Metodológicamente, Alpers demostró que la cultura visual fue central en la vida de la sociedad holandesa del siglo XVII, constituyéndose así, en tanto experiencia, como eje crucial en la constitución de la auto-conciencia, de la percepción del sí mismo y del otro, matizando el lugar, la presencia, los usos y funciones de las imágenes. Surge allí una noción activa del espectador, que cuenta con una educación visual y desarrolla competencias visuales, socialmente construidas a través de prácticas que pueden envolver la observación, la atención, el placer visual, entre otras. (Karp & Lavine: 1991: 25-32; 33-41). El ver consiste entonces, en una construcción visual que se aprende y cultiva. Esto es, la cultura visual remite al proceso de subjetivación, operando a partir de maneras y lógicas diversas en lo social, y de forma entrelazada con estrategias, eficacias, dispositivos, todos ellos históricamente configurados. La cultura visual no se delinea únicamente desde la interpretación de las imágenes, sino que se define también por la construcción social del mirar, que involucra en sí el tejido de la subjetividad, la configuración identitaria, el deseo, las operaciones de memoria y olvido, las articulaciones entre imaginación, razón, sensibilidades, percepciones, habilidades cognitivas,

preguntándose, *pari passu*, a qué tipo de conocimiento puede dar lugar la imagen (Didi-Huberman: 2012). La imagen, ontológicamente urdida a través de procesos históricos, se define en medio de un complejo juego entre visualidades, dispositivos, instituciones, tecnologías, discursos, figuraciones, materialidades, poderes, deseos, lenguajes, procesos de significación colectivos, vinculados a procesos de subjetivación y operaciones de memoria-olvido. La imagen se erige así, en artefacto cultural, incluso cuando al buscar el lenguaje, se torne invisible, desaparezca, se pierda, o no llegue a producir sentido. La visión y la imagen se proyectan en lo político. Se encuentran insertas en lo social, en el orden de las conductas, la estética y la lógica del ver y el ser visto. La cultura visual presupone la visualidad como proceso activo configurado por gobernabilidades, atravesadas a su vez por instituciones, comunidades, construcción de subjetividades, debates intelectuales, protocolos y sanciones de valores y significados, deseos y convicciones (Schiavinato & Costa: prelo). Consciente de que la imagen no se agota exclusivamente en lo visible, lo (in)visible se entrelaza con lógicas distintas a lo (in)decible, necesariamente interconectados, mediados, negociados, tensionados por juegos de poderes y controles articulados al

dar a ver/no dar a ver, ser visto/no ser visto (Meneses: 2005).

Dentro del campo de la cultura visual, así delimitado, me interesa señalar aquí algunos referentes claves del ciclo de exposiciones promovido por ciertas instituciones, con la participación de profesionales oriundos del mundo académico, en el eje Portugal-Brasil, básicamente en Lisboa y São Paulo. Mi recorte cronológico se extiende de 1994 a 2004. Abarca desde la *Síntese* del Comisionado General Graça Moura sobre la *Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses* (en adelante, CNCDP), documento producido en 1994 tras el primer ciclo conmemorativo a cargo de la misma, y la realización, ese mismo año, de la exposición *Brasil dos Viajantes* en el MASP, hasta la extinción de la *Comissão* en 2002, y la realización de la exposición *Laboratório do Mundo. Ideias e saberes do século XVIII* en la *Pinacoteca* del Estado de São Paulo, en 2004, que integró el programa conmemorativo de los 450 años de la ciudad de São Paulo. Dicha exposición fue resultado de la cooperación académica e institucional entre Brasil y Portugal, a través de la *Cátedra Jayme Cortesão* de la *Universidade de São Paulo* (USP) asociada a la *Universidade de Coimbra* y al Instituto Camões de Lisboa, y coligada a la exposición *Cartografia de uma história* en el *Museu Paulista*

(USP). La exposición fue realizada por un equipo de perfil académico con experiencia internacional de investigación, que frecuentó y se inspiró en las exposiciones anteriores, exprimiéndolas como espacios de formación en relación con prácticas de saber ligadas a la imagen. Es posible encontrar, en cierta medida, un desdoblamiento de las prácticas expositivas acumuladas y resultantes de la última década. En el período de 1994-2004, asistimos a un ciclo expositivo estrechamente ligado a un ciclo conmemorativo,¹ fundamentado en investigación a gran escala. Tanto por el hecho de haber involucrado un gran número de profesionales, en cuya cualificación se invirtió generosamente a lo largo del proceso, como por haber consultado y recorrido de forma sistemática, para fines de organización y realización, acervos y series documentales en varios países. Se trató de exposiciones articuladas en torno a grandes temas, celosas en su concepción y su capacidad de reverberación y difusión, y que ocuparon, en general, prestigiosos centros culturales. Más tarde, en el todo o en la parte, éstas transitarían por circuitos expositivos nacionales e internacionales. Un legado permanente de esas exposiciones comprende, en general, la publicación de catálogos que se tornaron, muchas veces, obras de primera

mano sobre el asunto. Buena parte de esas exposiciones fue gestada como política de Estado, dirigida a la conmemoración de centenarios que aludían a efemérides nacionales, como lo fueron el caso del viaje de Vasco da Gama, o la celebración de los 500 años del Brasil. En una primera aproximación ¿qué puede decirse al respecto de lo que tales exposiciones *dieron a ver*? Sospecho que, al fin y al cabo, éstas contribuyeron en conjunto a *dar a ver* un inédito y complejo repertorio visual del imperio portugués en clave pos-colonial, principalmente en lo que respecta a las gestiones de Hespanha² y Romero Magalhães³, además de apuntar a la visibilidad y difusión de un amplio panorama visual relativo al Brasil⁴. Tiago Miranda⁵ (2003) resaltó el hecho de que la CNCDP propició la cualificación profesional de investigadores y cuerpos técnicos. Es posible extender ese argumento al conjunto de las exposiciones adscritas al citado ciclo, atravesadas por el propósito explícito de dejar como legado, como de hecho ocurrió, un juego de catálogos en su mayoría erigidos en material de investigación y consulta, alterando la literatura sobre el asunto tratado.⁶

La CNCDP existió entre 1986 y 2002. Contó con la dirección de cuatro Comisionados Generales: Eduardo Henrique Serra Brandão⁷ (1987-88), Vasco Graça Moura⁸ (1988-1995), Antonio Manuel Hespanha (1995-99) y Joaquim Romero Magalhães (1999-2001), todos ellos con un acreditado perfil académico⁹. En la práctica, dicha institución disfrutaba de una cierta autonomía financiera y administrativa, así como de la *posibilidad* de creación intelectual. El cargo de Comisionado gozaba de un marcado carácter de distinción social, académica y cultural en el circuito de las instituciones públicas portuguesas, en los medios académicos y culturales, nacionales y extranjeros. A mediados de la década de 1980, después del proceso de independencia de Ultramar, el Estado portugués propuso la conmemoración de efemérides nacionales que evocaban, a su vez, el ciclo de celebraciones de centenarios inventado a finales del siglo XIX. En la comisión se destacaron sucesivamente: los quintos centenarios del Tratado de Tordesilhas,¹⁰ de los viajes de Bartolomeu Dias,¹¹ de Vasco da Gama¹² y de Pedro Álvares Cabral,¹³ el sexto centenario del nacimiento del Infante D. Henrique, el tercer centenario de la muerte del padre Vieira y los 450 años de la llegada portuguesa al Japón. Esta política pública coincidió con la entrada de

Portugal a la Comunidad Europea, motivando la reflexión sobre identidad nacional dentro de ese contexto de integración, así como en relación con el sentimiento de incomodidad que generaba el proceso de descolonización y el fin decretado del imperio portugués (Miranda, 2003: 203). Graça Moura reconoció, en 1994, el fin del primer ciclo conmemorativo, articulando la continuidad entre pasado y presente en las celebraciones del centenario del viaje de Bartolomeu Dias, en la participación de Portugal en las conmemoraciones colombianas, así como en la Exposición Universal de Sevilla y en la Exposición Internacional de Génova, en los centenarios de Tordesilhas y del Infante D. Henrique, en los cuatro siglos y medio de la llegada al Japón. Según Graça Moura, los procesos de globalización se iniciaron en la épica de los Descubrimientos. A partir de esta premisa, su gestión procuró generar nuevos y críticos conocimientos, especialmente sobre el hombre portugués en el presente y en el pasado, que parecían ambos hechos de la misma materia. Entre las estrategias de conmemoración, el formato de exposición se consolidó como instrumento fundamental de investigación y medio eficaz de divulgación de la historia de los Descubrimientos. Las exposiciones realizadas entre los años de 1989 y 1993, alcanzaron el número de más

de 190 en Portugal y 230 en el exterior. Fueron realizadas en espacios consagrados: Viena, Nueva York, Londres, Florencia, Brujas, Frankfurt, Lisboa, Porto, Évora, Coimbra, entre otros, alineando un circuito portugués e internacional de itinerancia que buscaba, a través de la tradición y el renombre del espacio expositivo, realzar la grandeza de los temas expuestos. Integrarse al ideario europeo constituía una estrategia eficaz del Estado portugués. Otras estrategias intelectuales ligadas a dicha gestión acompañaron las conmemoraciones: líneas editoriales, subvención para ediciones impresas, publicación de revistas como la *Oceanos*, de tiraje trimestral, establecimiento de vínculos académicos con centros europeos y estadounidenses, organización de seminarios y cursos, exposición de afiches. En menor medida, aunque con repercusión en Portugal y fuera de él, la producción audiovisual y de conciertos fue también objeto de financiación y apoyo. Todas estas estrategias y el organigrama de la *Comissão* se mantuvieron en las gestiones siguientes.

Hespanha y Romero Magalhães problematizaron, cada uno en su momento, la noción de conmemoración y la relación entre pasado y presente, apuntando a los sentimientos de pertenencia colectiva allí movilizados. Para ambos, las

exposiciones continuaron siendo un dispositivo fundamental de la CNCDP. Éstas abordaban temas capitales del proceso de descubrimiento y de la historia del imperio portugués, gozando de un considerable aporte de capital, investigación documental en Portugal y en el extranjero, grupos de investigadores cualificados, etc. Ambos comisionados implementaron las exposiciones de afiches y réplicas, consideradas un medio altamente eficaz de divulgación de la información, por transmitir a través de dispositivos de imagen y texto, un contenido básico sobre el tema en cuestión, en pequeños lugares públicos, y que podría motivar o constituir la base de una reflexión o una investigación de mayor amplitud (Hespanha: 1997, 98). En su conjunto, los ya citados Comisionados ampliaron y consolidaron vínculos académicos en diversas escalas, en Europa y los Estados Unidos de América, como nos muestra el ejemplo de la *Vasco da Gama Lecture* en la *Brown University*, o el caso de la *África portuguesa, Macau, Índia, Japão e o Brasil*, que como muchas otras, buscaron aproximar y/o impulsar los debates entre los protagonistas de esos espacios institucionales, con el pretendido fin de colaborar en la producción de conocimiento, especialmente en lo relativo al ámbito de las ciencias humanas y la memoria disciplinar de la historia. Estas gestiones

evidencian los centenarios en su dimensión de objetos en disputa, enraizándose en la vida pública, enmarcándola.¹⁴

Múltiples mediaciones pueden ser agenciadas en el trámite entre pasado y presente. Si las celebraciones de los centenarios en el siglo XIX, a partir de los festejos en torno de Camões en 1880, establecieron un patrón festivo que incluía cortejo cívico, ejecución de himnos, sesiones solemnes que destacaban la educación moral y cívica de la infancia, al lado de las ediciones de este o aquel autor, o de un conjunto de exposiciones que mostraban a Ultramar en clave colonialista, las estrategias conmemorativas de Hespanha y Romero Magalhães indagaron en el problema de la relación entre conmemoración y memoria, bajo el signo del mundo pos-colonial. Ambos se apartaban, de manera explícita, de la exaltación colonialista. Romero Magalhães reiteró la necesidad de que los pueblos se conocieran y se representaran, superando una visión uniforme y/o basada en una comprensión polarizada entre vicios y virtudes. Lejos de ello, se buscaba hacer explícitas, en sus relaciones, las dinámicas propiamente conflictivas. Romero Magalhães se enfrentaba nada menos que al propio lugar de la historia que, en general, era llamada a atender, en apariencia y superficie, la celebración, reiterando, reforzando, una mirada preconcebida

del presente. El llamado atendía, justamente, a una superación de esa condición, indagando en la naturaleza del orgullo colectivo, haciendo evidente que el propio acto de conmemorar, evocaba una memoria con sus tensiones y distinciones. Instrumentalizada por la noción de *lugar de memoria* propuesta por Pierre Nora, la exposición el *Centenário da Índia* y la memoria del viaje de Vasco da Gama abordaron el Oriente como proyección, nuevo horizonte de grandeza y motivo de fiestas cívicas que buscaron exaltar el espíritu nacional de finales del siglo XIX. El Oriente surgía como un objeto histórico construido que mostraba las virtudes que deberían ser recuperadas por los portugueses, ya no renovadas en el propio Oriente, sino entonces buscadas en África (Hespanha: 1998). De esta forma, la exposición se valía de un trabajo minucioso con las formas conmemorativas del siglo XIX y la reconstrucción del pasado engendrada por éstas, para atender intereses del presente, denotando así, tanto la rica iconografía de las celebraciones decimonónicas en soportes variados (desde fotografías, publicidad, afiches, hasta monumentos y exposiciones) como los intrincados intereses políticos, coloniales y nacionales, y su convincente y activa pedagogía cívica y civilizatoria. Abierta al público en 1989, esta exposición revolvía

los sentidos de las celebraciones de 1898, en torno al asunto Vasco da Gama, apelando incluso a recortes distintos. La primera, funcionando explícitamente como meta interpretación y metalenguaje de la segunda, al realizar un mapeo exhaustivo de su iconografía, de los mecanismos conmemorativos implicados y de las estrategias simbólicas de 1898. La exposición, y consecuentemente, su catálogo, abordaron los efectos del centenario de 1898 en la cultura histórica de varias potencias europeas, señalando las repercusiones e interlocuciones agenciadas por el tema, descentrándolo de una única nación, intentando despojarlo de su trazo heroico, y fisurando, de manera simultánea, la política colonialista marcada por la cultura histórica. Las conmemoraciones traían consigo, según Hespanha, un elemento perturbador que debía ser necesariamente enfrentado y enunciado: su carga valorativa y emocional. En el todo, como Romero Magalhães, Hespanha se negaba a reiterar la economía sentimental colonialista. Para ambos, toda historia era política, y, en lo relativo a las celebraciones, éstas involucraban sentimientos y valores de orden público y colectivo, incluso cuando se trataba de encarar traumas del pasado.

Este abordaje centrado en las exposiciones, privilegió las

relaciones de dentro y de fuera del citado asunto durante la gestión de Hespanha, quien no por casualidad creó la colección *Outras Margens* y dedicó un esfuerzo especial a la construcción del centro y su fuerza gravitacional en un juego de correlaciones con los márgenes. En esta dirección, deseando no incurrir en el riesgo de monumentalizar la figura de Vasco da Gama, ésta fue simultáneamente sometida al análisis del historiador hindú Sanjay Subrahmanyam en la *Oceanos*, revista de amplia circulación. Se nota aquí, un claro interés en explorar las miradas entrecruzadas de los protagonistas de diferentes mundos y de las experiencias de conquista dentro del imperio transoceánico portugués.¹⁵ La intención de rastrear y mapear los múltiples protagonistas de las mismas, en sus discursos y actuaciones, ponía en boga el laberinto de tramas evocado por esa experiencia de imperio, al tiempo que abría espacio para el ejercicio crítico y de deliberación por parte del visitante, dislocando a la historia de su tradicional condición enunciativa alienante y manipuladora. Los citados Comisionados, *grosso modo*, apostaron por una perspectiva plural de la historia, evitando la cristalización de un único punto de vista, más legítimo, más virtuoso, más heroico, de la experiencia histórica; así mismo, apostaron por una historia cuya polifonía implicara

también la aparición de voces y saberes silenciados. La conmemoración, para Hespanha, era una oportunidad de restaurar ese complejo juego de imágenes y reverberaciones provocado por la interacción de culturas diversas, en ocasiones, radicalmente diferentes entre sí (Hespanha: Síntese, 10). A ello se deben la atención dedicada a la iconografía que las exposiciones *dan a ver*, situando la localización y selección de las imágenes con la identificación de su procedencia, así como el esfuerzo por sugerir relaciones entre éstas, aludiendo a una reflexión sobre el juego de alteridades, poderes y saberes involucrados en las diferentes culturas, y en las operaciones de memoria-olvido. En ese sentido, en 1998, en el *Museu Nacional de Arte Antiga*,¹⁶ con la curaduría de la antropóloga Rosa Maria Perez, se buscó *dar a ver* una constelación de culturas del Océano Índico, a través de objetos de arte alineados a la música y a los sabores de la región, activando e intensificando una matriz antropológica en el seno de una exposición que remitía a un héroe canónico de los descubrimientos. El objetivo de esta apuesta, según Hespanha, en su respuesta a la ruidosa recepción de la exposición, no era ocuparse de manera explícita de Vasco da Gama, o de los portugueses en el Índico. Por el contrario, la premisa de la exposición se centraba en el Índico

como construcción cultural, haciendo de aquello que había sido delineado como margen, el centro expositivo; invirtiendo el juego de fuerzas y alteridades entre el Índico y Vasco da Gama; sugiriendo, a la vez, que a pesar de todo, algo de ese otro siempre escapa.

En Hespanha y Romero Magalhães surgió sistemáticamente el deseo de desarrollar un programa expositivo que lidiara con la cuestión de la memoria compartida y los sentimientos, en un mundo pos-colonial. Un programa que indagara en las configuraciones identitarias, dirigiendo la mirada hacia la herida abierta por el fin del mundo colonial, en parte de la sociedad portuguesa. Este programa pretendía evidenciar el carácter desigual y conflictivo de las relaciones de contacto, en una apuesta clara por no relegarlas al silencio. A ello se debe el hecho de haber optado por un abordaje que privilegiara las relaciones entrecruzadas. Esta perspectiva también destacó el patrimonio construido y compartido entre culturas, explorando sus diversos puntos de vista, sus intercambios y lugares de encuentro. Una apuesta con capacidad de permear escalas diversas. En la *Mostra Redescobrimento - Brasil + 500*, abierta al público en el Parque del Ibirapuera (São Paulo) entre abril y septiembre de 2000, y que contó con la notable presencia de

1.850.000 visitantes, la CNCDP colaboró en el *Módulo Carta* de Pero Vaz de Caminha.¹⁷ El curador general de la *Mostra*, Nelson Aguillar, y el Comisionado Romero Magalhães, invitaron artistas portugueses y brasileños para crear obras a partir de, y en diálogo con, la *Carta de Caminha*, consagrada como documento fundacional del Brasil, su «certificado de nacimiento». En lugar de monumentalizar el documento, de sacralizarlo, éste fue utilizado para disparar una serie de obras artísticas con potencial para manipular y tensionar sus sentidos, estableciendo incluso mediaciones entre presente y pasado. La exposición *D. João VI e seu tempo*, ocurrida en 1999 en el *Palácio da Ajuda* en Lisboa,¹⁸ mostró un D. João multifacético: en su gloria, en su papel de héroe con relación a la figura indígena de una América sensata y agradecida, frente al diabólico Napoleón, en los festejos de su aclamación acompañado de un extendido cortejo de súbditos, en la visión de los artistas franceses radicados en Río de Janeiro, entonces *corte joanina*, frente a los retratos *vintistas*.¹⁹ La exposición trabajó, en el plano de la iconografía, sobre un mapeo detallado de la representación *joanina*, privilegiando soportes variados, de monedas a objetos, de las esculturas a los retratos, de los poemas editados a los impresos constitucionales. La exposición

presentó una vasta documentación y una iconografía compartida, sobre todo por Brasil y Portugal, sugiriendo aproximaciones de imágenes no pautadas únicamente por su procedencia lisboeta o carioca, sino, antes que nada, entretejidas con culturas y partidos políticos asumidos en el gobierno, en el contexto del conturbado escenario de guerras y disputas en la Europa del momento y durante el proceso de autonomía del Brasil. En su formulación, la exposición se contraponía al sentido común y a la memoria cristalizada acerca del gobierno *joanino*, delineado bajo la batuta de un hombre débil, rehén de sus vicios y de las circunstancias, de acuerdo con lo propagado, al menos en el Brasil, por el ideario republicano decimonónico. La propia exposición pretendía en su discurso, y en aquello que *daba a ver*, suscitar un efecto en el espectador al impregnarlo con elementos pertenecientes al cotidiano de la época, objetos, indumentarias, grabados, por ejemplo, en diálogo con objetos de arte también entonces, enraizados en el cotidiano. Se buscaba producir en el espectador, la implosión de una comprensión monolítica, universal, unilateral, de D. João, en favor de una percepción orientada por la polisemia de su *persona*. Puede decirse que la exposición asumía, en sí misma, el papel de una obra crítica de

la cultura, empeñándose en abrir el entendimiento acerca de D. João. A partir de ello, cabría al espectador deliberar y entrar en relación con el propio pasado, de acuerdo con su capacidad crítica y con la curiosidad incitada. Se enfrentaba, en parte, la necesidad de provocar y, en la medida de lo posible, de transformar la conciencia al respecto de determinado tema, como en el caso del ejemplo, de D. João VI o de Vasco da Gama. El propio contacto estético, sumado al hecho de verse situado frente al objeto expuesto, a través de los hilos visualmente sugeridos, procuraba alterar la comprensión de los temas, definidos la mayor parte de las veces, por una memoria disciplinar de las conmemoraciones nacionales. El propósito: deshacer el sentido común y los prejuicios en él implícitos. Ancladas en una sólida investigación documental, las citadas exposiciones trabajaron poniendo en relación objetos con pocas o nulas posibilidades de encuentro en sus lugares de procedencia, o a través de la producción de series que juntaban objetos e imágenes. Verlos reunidos y en diálogo reforzaba la envergadura de la propia investigación llevada a cabo por la CNCDP. De allí, nuevamente, la importancia y el aire inédito de los catálogos, derivados de una exposición que no necesariamente volvería a ser exhibida tras cumplir con sus

itinerarios acordados. Si bien podemos reconocer en ello una *praxis* relativa a los catálogos de exposiciones de arte, puede decirse que en el caso que nos ocupa, ésta migraba al interior de una política editorial conmemorativa que erigía el catálogo en estrategia de permanencia de la exposición, junto con sus eventuales publicaciones hermanas en la *Oceanos*,²⁰ en la *Maré Liberum*, en la *Crista da Onda*,²¹ en anales de algún seminario académico y/o en la edición de libro fundamental sobre el tema, con apoyo de la CNCDP.²²

3

La discusión de la alteridad y de las operaciones de memoria y olvido, fueron así mismo centrales en la exposición *O Brasil dos Viajantes*. La comprensión de Brasil construida por los viajeros, era vista por nosotros a través de sus ojos. El Brasil pensado así, por el otro, no se resumía, sin embargo, únicamente a él. Belluzo²³ trató de mostrar el contenido simbólico de las figuras de semejanza y des-semejanza —el mismo y el otro—, en la heteronomía de las imágenes de los indios, de la tierra americana y de su naturaleza, al ser inscritas en contextos culturales europeos. Para ello, matizó dos *impulsos* de las imágenes. De un lado, la *proyección de lo desconocido*, la

construcción simbólica. De otro, la observación directa, el cálculo, el dibujo llamado a configurar descripciones. Forma poética y acción política se conjugarían en esa amalgama que es la imagen. La imagen tendría el don de evocar ausencias a través de las presencias, de aquello que permaneció y de lo desaparecido, suscitando tensiones entre lo visto y lo enunciado. En O Brasil dos viajantes subyace una comprensión de la imagen como fosforescencias, significaciones en pulsiones, que no pretendían la estabilidad de las formas visuales definidas por la lógica del arte. La exposición evitaba producir una estabilidad entre registros resultantes de intencionalidades y tradiciones dispares. Exploraba la singularidad de la imagen y su condensación de sentidos. Había, en la exposición, una declarada intención de interrogar el estatuto de la imagen y el significado de dar a ver lo visto por los viajeros y por el espectador en el presente, dinámica a partir de la cual sería posible construir relaciones más estrechas con los juegos de alteridad. Frente al vasto repertorio visual recopilado, la exposición fue organizada en cuatro ejes de complejos culturales, en relación con los cuales el arte o la visibilidad se podrían definir. Eran éstos: el imaginario europeo; el mirar hacia el mundo y el despertar de los sentidos; un nuevo orden

visual derivado del encuentro entre arte y ciencia; los artificios responsables de construir la naturaleza brasileña y de forma especial, el paisaje. La visibilidad se adentraba como un nexo organizador de la exposición y una instancia allí problematizada, al resaltar los puntos de vista contruidos por un mapa de la costa brasileña, al nombrar un nuevo orden visual o al indicar los artificios empleados en la construcción de la «*naturaleza*» brasileña (Belluzzo: 1996: 15, 16, 17). Por estas razones también, esta mega exposición iba mucho más allá de la contienda entretenimiento *versus* cultura, en la medida en que promovía un deleite estético y una especie de educación visual, al tratar un tema de candente función social, pues discurría sobre la enunciación del otro sobre tal universo social y su genealogía.

En términos de corpus de imágenes del Brasil, la *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500* procuró ser el más amplio rastreamento jamás hecho sobre el arte brasileño desde sus orígenes hasta la actualidad (Aguilar:2001), a partir de la lectura de Aguilar²⁴ de la propuesta del crítico Mario Pedrosa,²⁵ para la reorganización del *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* tras el incendio de 1978. Mário Pedrosa proyectó la reconstrucción del mismo, a partir de la ruptura con cierta

linealidad temporal de la historia del arte, al privilegiar cuatro núcleos fundamentales: el Museo del Indio, el Museo del Negro, el Museo de las Artes Populares y el Museo de Arte Moderno. Aguilar agregó: *Cine Caverna* donde se asistía el documental ...antes, *Un Viaje por la Pre-Historia Brasileña* y los siguientes módulos: *Arqueología*, *Arte: evolución o revolución*, *Carta de Pero Vaz de Caminha*, *Artes Indígenas*, *Arte Barroco*, *Arte Moderno*, *Negro de Cuerpo y Alma*, *Arte Afro-Brasileña*, *Arte Popular*, *Arte del Siglo XIX*, *Imágenes del Inconsciente*, *Arte Contemporáneo* y *Mirar Distante*.²⁶ Así, Aguilar recuperaba una linealidad temporal y articulaba, al tiempo, los módulos en función de los espacios del Ibirapuera. La *Mostra* levantó polémicas sobre las escenografías escogidas, y sus limitaciones/potencialidades en el sentido de facilitar o interferir en la relación visual del visitante con la pieza, en su capacidad de apreciarla.²⁷ Esto atizó el debate sobre el proyecto cultural y/o de entretenimiento de la *Mostra*.

Además de ello, el gobierno brasileño autorizó a la *Associação Brasil 500* para hacerse cargo de todo lo que tuviera que ver con artes visuales en esa celebración, dentro y fuera del país (Barros: s/d.). Es posible identificar allí una modificación en las relaciones dadas entre mercado, exposición

de arte y Estado. Además de que el 70% de la *Mostra* fue financiado por inversión privada, la propaganda masiva del período posibilitada, principalmente, por medios impresos, evidencia la estrecha relación entre las obras, la exposición y el mercado, cada uno permeando y siendo permeado por los otros. La propia *Associação Brasil 500*, después rebautizada como *Brazil Connects*, funcionó bajo la gerencia del coleccionista-banquero-mecenas Edemar Cid Ferreira (Barros: s/d.). Esa *Mostra* parece más atravesada por la noción de celebración, lo que se muestra en su marcado interés en exhibir el panorama de las obras. Para fines de este artículo, me gustaría destacar dos aspectos, de fuerte matriz antropológica, que pueden ayudar a pensar la introducción de nuevos abordajes y nuevos objetos, en el debate de la cultura visual y de los juegos de alteridades. En el Pabellón *Manoel da Nóbrega*, las artes africanas y populares sobresalían no solo por la cualidad de las piezas exhibidas, sino también por la minuciosa investigación en colecciones, muchas de ellas particulares. En *Negro de Corpo e Alma*, el énfasis otorgado al *mirar el cuerpo* identificaba la construcción del negro en el lugar del otro; *mirarse a sí mismo* enfrentaba la escasez de esas imágenes frente a la avalancha de estereotipos y tipologías; *sentir el alma*

lidiaba con el sentimiento negro en el Brasil, recuperándolo sobre todo, en las formas culturales y en las prácticas religiosas. Tales recortes apuntaban tránsitos entre las artes plásticas y la literatura, indicaban modos de auto expresión, exploraban los significados del color sugiriendo sus cargas valorativas en diversos contextos de la sociedad brasileña. El curador del módulo, Emanuel Araújo,²⁸ daba continuidad al trabajo de tornar pública la cuestión negra bajo el ángulo de las artes plásticas iniciado, según él, en el centenario de la abolición de la esclavitud, en 1988, con la exposición *A mão afro-brasileira*. La experiencia de esa exposición, y de la realización de las exposiciones *Os Herdeiros da Noite* (1995) y *Arte e religiosidades no Brasil- Heranças africanas*, fueron sintetizadas en el año 2000, en el citado módulo. El módulo de la *Mostra* condensaba así, tres exposiciones y experiencias anteriores, revelando una intensa familiaridad curatorial con las piezas, que permitía entrever relaciones de disparidad y tensión entre ellas, al punto de ser capaz de producir efectos sensibles en el visitante, en virtud de la cualidad de la obras. Araújo reivindicó obras de autores eruditos y populares, anónimos o no, consciente de estar escapando a los cánones euro-céntricos de la historia del arte. La intención era mostrar

sistemáticamente la construcción de la representación del universo de convivencia entre blancos y negros, deconstruyendo un imaginario que pasaba por estereotipos y tipologías. Se pretendía matizar las formas de representación de las relaciones sociales en el país (Araújo, 2000:44), y tal vez el módulo entero buscaba incluso atender a la reflexión de Joel Rufino dos Santos al respecto de tornar el *negro irremediavelmente visible*.²⁹

4

Avatar de esa *Mostra*, y organizada por el *Brasil Connects*, la exposición *Unknown Amazon*³⁰ en el British Museum, en el año 2001, recorrió en gran medida los acervos y las investigaciones del *Museu Goeldi de Belém* y del *Museu de Arqueologia e Etnologia* de la USP. Esta exposición contribuyó decisivamente a desmontar la comprensión difundida del Amazonas, como tierra vacía, ecosistema intacto, lugar intocado, desprovisto de cualquier experiencia colectiva y social o con formas de expresión propias. A contrapelo, amplió el marco temporal de la presencia de sociedades organizadas y en contacto entre sí en el bajo Amazonas, además de localizar una geografía socialmente dinámica a lo largo del río Tapajós. Los

organizadores, Colin McEwan, Cristiana Barreto y Eduardo Neves, destacaron los artefactos culturales apuntando sus usos simbólicos, sus materialidades con sus técnicas y medios de factura, que abarcaban vasijas, urnas funerarias, adornos, piedras, plumas, bancos, ornamentos corporales, grafismos, invocando el encantamiento de Vespúcio, entre otros relatos, ante la elegante arquitectura nativa. En contraposición, indicaban cierto eclipse de ese encantamiento en razón del descubrimiento y la conquista de otras civilizaciones de América, especialmente la azteca y la inca. La exposición explicitaba los procedimientos de la arqueología, al abrir nuevas perspectivas de estudio, apartando y de-construyendo lecturas estereotipadas que ignoraban la percepción de una civilización en la selva tropical, diversificada y sofisticada en sus estilos artísticos, sobretudo, aludía a la eclosión de la cerámica en policromía en la Isla del Marajó.³¹ La comprensión de esa experiencia, agente de experiencia social y naturaleza, redefinía la comprensión histórica de la región y operaba abiertamente con las relaciones, establecidas o no, entre la arqueología del pasado y las culturas contemporáneas de la selva tropical. Pasado y presente se erigían en *países extranjeros entre sí* (Lowenthal, 1998), tal y como sucediera en más de una

exposición de la CNCDP, y esa perspectiva invitaba a ampliar el campo de preguntas, y el campo de visibilidad de la *Unknown Amazon*, al inducir, por ejemplo, al visitante de la exposición, a apreciar la obra en su totalidad, moviéndose alrededor de ella, reparando en los dibujos articulados por los grafismos, las diversas gamas de tonos y colores que componían las piezas, las formas de representar la naturaleza, especialmente los animales y humanos.

Ahora bien, en relación con ese ciclo de exposiciones entrelazadas a un ciclo conmemorativo, más allá del amplio y complejo repertorio visual recolectado, privilegiado y exhibido, tal vez sea posible considerar el disparo de un *efecto expositivo*, en el sentido de un adensar de la cultura visual de los estudios relativos a las relaciones Brasil y Portugal, con la introducción (¿masiva?) de la imagen como serie documental necesaria, productiva y de primera mano en dicho campo de estudios, así como a partir de una inversión de la imagen, en cuanto *condensado*, también, de juegos de alteridades y temporalidades.

Bibliografia:

Aguilar, Nelson (2000). *Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma*. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo.

_____. *Mostra do Redescobrimento: o rico acervo cultural brasileiro*. Entrevista: em *Comciencia*, Labjor, 2001. Disponível em [\[http://www.comciencia.br/entrevistas/Aguilar.htm\]](http://www.comciencia.br/entrevistas/Aguilar.htm). Consultado em linha em 10 de maio de 2015.

Alpers, Svetlana (1999). *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. EDUSP, São Paulo.

Araujo, Emanuel. «Negro de Copo e Alma», en: Aguillar, Nelson (2000). *Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, pp. 42-55.

Barreto, Cristiana. Social Complexity in Ancient Amerindian Societies: Perspectives from the Brazilian Lowlands. *Against Typological Tyranny in Archaeology*. Ed. C. Langbaeck and C. Gnecco. New York: Springer, 2014, pp. 1-25.

Barros, Guilherme. «O Novo Brasil da Mostra do redescobrimento», en: *Revista Belas Artes*, Disponível em: [\http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/

[novo-brasil-da-mostra-do-redescobrimento.pdf](#)]. Consultado en línea: 30 de mayo de 2015.

Baxandall, Michael (1991). *O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Paz e Terra, Rio de Janeiro.

Belluzzo, Ana Maria (1994). *O Brasil dos Viajantes*. Metalivros/Odebrecht. 3 vols., Salvador/ São Paulo.

_____. A propósito d' O Brasil dos Viajantes, en: *Revista USP*, junho-agosto, 1996, pp.8-19.

Coli, Jorge (2004). *Ponto de Fuga*. Perspectiva, São Paulo.

Culturas do Índico (1998). CNCDP, Lisboa.

D. João VI e seu tempo (1999). CNCDP, Lisboa.

Didi-Huberman, Didi. «Quando as imagens tocam o real», en: *PoS*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes EBA/UFGM, v. 2. n.4, novembro, 2012, pp. 206-219.

Gomes, Denise. «Os contextos e os significados da arte cerâmica dos Tapajó». En *Arqueologia Amazônica*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, Vol. 1, 2010, pp. 213-235.

Disponível

em

[<http://www.museunacional.ufrj.br/arqueologia/docs/papers/De>

Consultado em linha 18 de agosto de 2015.

Hespanha, Antonio Manuel (Coord.) (1999). *Há 500 anos. Balanço de três anos de Comemorações dos Descobrimentos Portugueses 1996-1998*. CNCDP, Lisboa.

_____ «Comissão Nacional para as Comemorações dos descobrimentos Portugueses», en: *Acervo*, v. 10, n. 1, 1997, pp.97-102.

Karp, Ivan; Lavine, Steven (Eds.) (1991). *Exhibiting Culture: the poetics and politics of Museum Displays*. Smithsonian Institution Press, Washington.

Lowenthal, David (1998). *El pasado es un país extraño*. Alkal Eds. Madrid.

McEwan, Colin; Barreto, Cristiana; Neves, Eduardo (Eds.) (2001). *Unknown Amazon*. The British Museum Press, London.

Martins, Carlos (Org.) (2000). *Revelando um acervo*. Bei Comunicação, São Paulo.

Meneses, Ulpiano Bezerra de, «Rumo a uma História Visual»,

en: Martins, José de Souza; Eckert, Cornelia; Cayubi Novaes, Sylvia (Orgs.) (2005). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Edusc, Bauru, pp. 33-56.

_____ «Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico», en: *Anais do Museu Paulista História e Cultura Material*, jan-dez, 1994, pp. 9-42.

Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. The Univers. Of Chicago Press, Chicago/London.

Arantes, Otilia B. F. (1995). *Mario Pedrosa. Textos escolhidos: política nas artes*. Edusp, São Paulo.

Schiavinatto, Iara Lis. «Retrato e biografia. Lisboa/Rio de Janeiro. 1770-1820», En *História* vol.33 no.1 Franca Jan./June 2014, Disponible en [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742014000100002&script=sci_arttext].

Consultado en línea: 17 de agosto de 2015.

Schiavinatto, Iara, Costa, Eduardo «Apontamentos para um campo disciplinar: cultura visual», en: Schiavinatto, Iara; Costa, Eduardo (Orgs.) (prelo) *Cultura Visual & História*. Ed.

Alameda, São Paulo, pp.1-12.

Teixeira Coelho. «A falta de espelho», en: *Bravo*, Abril, 2000, pp.40-42.

*El Artivismo de la Imagen/Entre el Arte y el Registro.
Caso Venezuela (2014)*

Elizabeth Marín Hernández*

*« (...) En la hendidura, busca este país su verdadero rostro para
curarse»*

Rafael Cadenas

Resumen

La Venezuela actual se encuentra atrapada en medio de un complejo proceso de cambios y transformaciones sociales/políticas y culturales, en los que se muestra el descontento y la disconformidad de gran parte de la sociedad. En ella emerge una conflictividad, de carácter emocional, que ha producido un espacio de visualización del disenso, por medio del activismo/artivismo, llevado a cabo por parte del arte actual venezolano al igual que por las imágenes documento-situación, en las que ambas desean configurar el análisis/reflexivo de una cultura democrática al escapar de los dispositivos de disciplinamiento del Estado/gobierno, por medio de un posicionamiento contextual de participación.

Palabras clave: arte, *activismo*, imagen, Estado/gobierno, disenso.

*The image of Activism/Between Art and the Registry.
Case Venezuela (2014)*

Abstract

Venezuela is nowadays trapped amidst a complex social, political and cultural change processes and transformations, in which the unrest and unconformity of great part of the society is shown. In this society emerges an emotional controversy which has created a visualization space for dissent by means of activism/activism, developed by the current Venezuelan art as well as by the document-situation images in which both wish to configure a reflexive analysis of a democratic culture, escaping from the disciplinary devices of a State/government, by means of a contextual participation positioning.

Key words: art, *activism*, image, State/government, dissent

El Activismo.

La Venezuela actual se encuentra en medio de un proceso de *disciplinamiento/disidencia* en el que se manifiesta un profundo descontento ante un *Estado/gobierno* que intenta de manera continua limitar bajo otras perspectivas de *dominio/docilidad* el

carácter de las existencias de los sujetos, de los ciudadanos y de los participantes de una emocionabilidad territorial, tanto dentro como fuera de ella; en la que aparece, como consecuencia, la necesidad de dotar de legibilidad a la realidad impuesta a través de un activismo que insiste de manera permanente en la creación de espacios capacitados para la discusión de las ideas en las que estamos interesados, y en este sentido trabajar en pro de una sociedad democrática en la que surja la comprensión de nuestros conflictos, precariedades y virtudes.

Dicho espacio de entendimiento halla sus bases, su puesta en escena, en la decepción de un proyecto político que trajo como resultado la alteración de la sociedad venezolana, que se ve atada a múltiples situaciones de desconcierto al transitar cotidianamente por la escasez, la inseguridad, la carencia de oportunidades, la crisis de la salud, la debacle educativa o la falta de servicios públicos, agentes capaces de producir el desasosiego sociopolítico, cultural —en exceso discursivo—, que crispa de manera continua a la población venezolana en todos sus estamentos (Imagen 1).

¹[<http://elvenezolanonews.com/wp-content/uploads/2015/02/harinacolas6.jpg>]

En esta dirección, se nos presenta el absurdo de las posibilidades narrativas de un poder, aparentemente establecido, que ha traspasado todas las demarcaciones permitidas —los convenios de las cosas y de los espacios comunes, los acuerdos de convivencia de la misma ciudadanía—, para conducirnos a una conflictividad permanente, a un estado continuo de angustia por encontrar el lugar de la «*verdadera democracia*» y el crecimiento de una cultura del mismo cuño (Imagen 2).²[http://www.el-nacional.com/sucesos/imagenes-impactantes-protestas-Venezuela_5_359414056.html]

Este espacio «implica de hecho un proceso de subjetivización sin el cual no puede funcionar el dispositivo de gobierno, *en el sentido de su disciplinamiento*, sin reducirse a un mero ejercicio de la violencia» (Agamben, 2014:23),³ (Imagen 3)⁴[http://www.el-nacional.com/caracas/Largas-colas-comprar-comida-Caracas_5_384011603.html] dentro de la supuesta normalidad cotidiana, crónicamente alterada, en la que aparece un activismo capacitado para manejar la producción de una consciencia de la política entendida como:

(...) saber qué objetos y qué sujetos están concernidos por estas instituciones y

esas leyes, qué formas de relaciones definen una comunidad política, a qué objetos conciernen esas relaciones, qué sujetos son aptos para designar esas objetos y para discutirlos. La política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen los objetos comunes (Rancière, 2008:66).

La ausencia de una pretendida conciencia política, democrática, en cuanto a las poblaciones, permite que el *Estado/gobierno*, ejecute por medio de los dispositivos del poder el redimensionamiento de los marcos sensibles, con los cuales ocasiona el desplazamiento de las normativas sociales y, ante el aumento y la intensificación de las conflictividades colectivas, se abre el ámbito de la participación del arte, dispuesto para llevar a cabo una actuación transversal, con la que es posible observar e introducirse en las construcciones sociales, las estructuras de poder y sus relaciones, a través de los espacios públicos y privados, para con ellos elaborar una acción activa, específica, dentro de la hibridez de los modos de representación y de significación con claras implicaciones políticas.

(...) la creciente expansión desde el campo artístico de un género de creación para el que la calle y la plaza aparecen no sólo como eventuales escenarios para la especulación con las formas —a la manera del arte público o las llamadas "artes de la calle"—, sino como ámbitos de interpelación directa a dinámicas

socioeconómicas (...) en torno a temáticas espaciales concretas (...). Se trata de un nuevo tipo de arte político a cargo no solo de artistas, sino también de comunicadores, publicistas, diseñadores, arquitectos —y *participantes colectivos*—, con expresiones muy diversas que, de manera imprecisa y con límites y contenidos discutibles, han sido agrupadas bajo el epígrafe general de arte activista o *artivismo* (Delgado, 2013: 69).⁵

En el *artivismo*, la conflictividad venezolana halla su representación en la esfera imaginal de una política de alta intensidad, de una estética inconforme, centrada en la consciencia de la participación de los medios significantes y sensibles de las esferas comunes (Imagen 4)⁶[<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3867078652266&set=a.3017067602521.1073741829.1737>]. En el cómo éstas se introducen y experimentan la vida política de la Venezuela actual, en la que los artivistas realizan una ubicación crítica, de la cual emergen las estrategias discursivas, facultadas para evidenciar los flujos de las complejidades sociales, culturales y emocionales de estos tiempos (Imagen 5).⁷ [<http://informe21.com/actualidad/productos-venezolanos-al-estilo-de-china-recorren-las-redes-sociales-fotos>].

Artivismos e imágenes que no sólo se convierten en factores de agenciamiento y de representación de la compleja

realidad venezolana, sino que actúan directamente sobre ella, para enfrentarse a su caos, de asumir un valor ético en relación con su tiempo, al igual que el reconocimiento del mismo; al conducir sus obras a

(...) "un arte con política" que, preocupado por el posicionamiento estructural del pensamiento y por la efectividad material de su práctica dentro de la totalidad social, busca producir un concepto de lo político de relevancia para el presente (Foster, 2001: 223).

Estas prácticas van más allá de lo visual, con la intención de abarcar relaciones interpersonales y donde cada uno de los sujetos halle la correspondencia con los discursos, que ya no emanan del artista político tradicional, dedicado a afirmar los temas sociales y sus afectaciones por medio de una carga crítica o irónica como el Realismo Social, sino que éste, en nuestra convulsa realidad, se ha convertido en un artista y sujeto activista al asumir un rol testimonial y dinámico frente a las contradicciones y conflictos generados por el sistema.

El artista *artivista* asume el posicionamiento crítico, aunado a la «voluntad de interacción con el ámbito social, la vinculación con la especificidad del lugar y el compromiso con la realidad [promoviendo] actividades prácticas que dotarán de un punto

de vista alternativo a los sistemas productivos y vehiculadores existentes» (Parramon, 2003: 69), dentro de una experiencia contextual, que implica la evidencia de la convergencia y el disenso, para y con las realidades inmateriales y materiales de la sociedad venezolana. (Imagen

6)⁸[<http://4.bp.blogspot.com/0fj6ksrwyWc/TzgXPLFrc9I/AAAAA/+Pancarta+2.jpg>]

Realidades que son mostradas a través de estrategias como la apropiación, la confiscación, la ficcionalización, la evidenciación o la performática sobre y nuestros particulares trances, donde las obras *artivistas* conciben la voluntad de interacción con la que pretenden la alternativa demandada por la visión y la conciencia de las situaciones en las que nos encontramos. En esta dirección, los activismos conducidos a los campos de arte y de la imagen, se hallan cimentados en modos culturales y políticos que les permiten ser eficaces en tanto sean capaces de estimular la continuidad del proceso de participación pública que sus expresiones han puesto en funcionamiento (Imagen

7).⁹[<http://www.carmenaraujoarte.com/lamiendo-al-libertador/>]

La actuación de este activismo artístico y de imágenes colectivas, es generado a partir de prácticas moleculares y transversales, en las que las obras y los imagos son producidos con la participación activa de un sujeto y de un interés que, en cualquiera de los casos, muestra y representa un determinado momento, situación o construcción cultural, desde una activa participación crítica y consciente, en la que se manifiesta la pugnacidad por medio de múltiples modos de representación junto a los lugares de construcción y desmantelamiento continuo de los significantes sociopolíticos y culturales sometidos al juego de los dispositivos del poder del *Estado/gobierno* (Imagen 8).

¹⁰[<https://40.media.tumblr.com/4caa5645aeb8bb0a585d378e0f>

De allí que las prácticas activistas del arte y de múltiples capturas anónimas o documentales ocurran dentro del camino de la crítica y el cuestionamiento, no sólo del presente sino también del pasado, de los símbolos que han manejado la emocionabilidad del venezolano en su cotidianidad. Ellas muestran la manipulación discursiva de los poderes, de la violencia, de la posibilidad de una desmitificación de los mitos de la identidad, de nuestros héroes, de las imágenes que han poblado el ideario nacional, y en este sentido, ellas se conciben

como manipuladores sociales de signos artísticos y extrartísticos, con la intencionalidad de convertir, por medio de la conjunción de arte/imagen y activismos, al espectador en un lector activo y participativo de estos mensajes dirigidos hacia la consciencia política de una cultura democrática (Imagen 9).¹¹[http://www.traficovisual.com/wp-content/uploads/2013/01/H_AA_EPN-MURAL.jpg]

El arte.

Los conflictos políticos/culturales/emocionales experimentados en los primeros meses del año 2014 por la sociedad venezolana generaron un sinfín de imágenes, que manifestaron no sólo el registro o documentación de los mismos o su impronta de hecho histórico de nuestra realidad contemporánea, sino también la activa participación de una opticalización inconforme, surgida de una política activa de alta intensidad significativa, y que manifestó la eficacia de un disenso de diversos regímenes de sensorialidad, que ha unido tanto a artistas como a colectivos de personas anónimas en la realización de imágenes que se encuentran en permanente crecimiento y distribución (Imagen 10).¹²[<http://www.traficovisual.com/wp->

[content/uploads/2015/03/MG_2907_61x61.jpg\]](content/uploads/2015/03/MG_2907_61x61.jpg)

En medio de esta profusión imaginal hemos de pensar en lo que ellas pueden significar en el impacto visual, estético, activista o político, capaz de ser generado por las mismas dentro de los públicos que las consumen, y donde vale la pena ahondar en la expresión de la creación como espacio de activismo político, tanto en el arte como en la imagen, vistos ambos desde su capacidad discursiva, efectiva para contribuir al crecimiento de la cultura democrática y sobre todo si rescatamos el término de la

(...) “esfera pública”, como una arena de actividad política y redefiniendo el arte —y la imagen— que en ella se hace como una expresión que participa en o crea por sí mismo un espacio político, es decir, un espacio en el que asumimos identidades y compromisos (Aznar y Iñigo 2007: 28).

De aquí que planteemos dos diferencias en esta esfera pública, definida en su campo imaginal, en la cual todo parece haber surgido en febrero del año 2014, sin tener en cuenta que nuestros conflictos ya han brotado en tiempos cercanos. La pregunta, que debemos hacernos todos, no debe dirigirse al acuerdo o no con las manifestaciones, barricadas, enmascaramientos y otras maneras de exteriorizar los

problemas que nos aquejan, sino en el qué produjo ese estallido en la esfera pública, y éste por supuesto tiene sus antecedentes en el sistema que actualmente nos gobierna, y que ha causado —como escribiría Julia Kristeva— una «Re-vuelta» (1999:16).

«Re-vuelta» como vuelta-retorno-desplazamiento y cambio, en la que nos encontramos con lo negativo y positivo de nosotros mismos «en búsqueda de una libertad individual, que se agita en un esfuerzo libertario *colectivo* ante una injusticia vigente o ante determinadas formas y exigencias»¹³ (Kristeva, 1999: 17), a la que sumaríamos que la necesidad de cambio y de transformación procede de una parte de la población, definida —por Hal Foster (2001: 224)— como la «no-clase de no-trabajadores que, libres de la ideología productivista, es capaz de negar la racionalidad impuesta y perseguir una autonomía», lugar idóneo para el desenvolvimiento de las prácticas *artistas* (Imagen 11).¹⁴[<http://www.traficovisual.com/wp-content/uploads/2013/03/jj-olavarria.jpg>]

En este campo de acción y de agenciamiento visual del *artivismo*, es imprescindible entender las causas de nuestras molestias y de los dispositivos políticos de disciplinamiento que

afectan a la ciudadanía venezolana, y ante todas es imposible no sentirse identificado o manifestarse en ese proceso de «Re-vuelta», como necesidad de cambio, de experimentación de una política significativa, en muchos casos más emocional que centrada en la habilidad de manejar las situaciones con las cuales comprender a los juegos tejidos por los dispositivos del poder, que tratan de reorientar el aparato del Estado —como escribiría Bataille— sin limitar «sus totalitarios poderes» (1993: 17), y con los cuales abandonan, de manera continua, los principios de los pactos sociales expresados en la Constitución, convenios, leyes y normas, pues entendemos la política y el poder no sólo en el ejercicio de los mismos o en el marco que está definido de entrada por leyes o instituciones, sino como el lugar donde se definen los marcos y sus objetos comunes.

De aquí que, en la aparente indefinición del *Estado/gobierno* actual e imperante, aparezca el profundo malestar de una ciudadanía que no se reconoce en esa reorientación y en la que las ofertas del mismo, se evidencian en la angustia de una conciencia desgarrada y trágica. Ante esto: qué papel juega el arte como arte —y *aquí lo diferenciaremos del mundo de la imagen*— y cómo éste, como esfera de lo sensible, se introduce, lee y experiencia la vida política de una sociedad en continuo

conflicto, en la que hallan la realización de significados, en los cuales surgen expresiones donde se evidencian los flujos de las complejidades sociales, culturales y emocionales de Venezuela en diversos tiempos. Las imágenes de nuestros particulares conflictos, se convierten, entonces, no sólo en factores de agenciamiento, de representación y sentido de la realidad, sino que participan activamente de ella, al enfrentarse a sus caóticas diversidades y posturas, ante la necesidad de posicionarse dentro de los valores éticos que se encuentran en relación con su tiempo, al igual que el reconocimiento del lugar político donde se encuentran (Imagen 12).¹⁵[\[http://backroomprojects.com/wp-content/uploads/2013/12/92.jpg\]](http://backroomprojects.com/wp-content/uploads/2013/12/92.jpg)

Las expresiones artísticas movilizadas dentro de estas posiciones muestran un *arte con política* que, preocupado por el pensamiento y por la certidumbre de sus prácticas, define a lo político como la política y ésta, a su vez, como el lugar de los acuerdos habilitados para aparecer en la relevancia que éstos poseen dentro del presente. Prácticas que van más allá de lo visual, con la intención de abarcar relaciones interpersonales, para con ellas generar modos de subjetivación donde cada uno de los participantes, activos, encuentre la debida

correspondencia con las experiencias, conducidas al plano sensorial, pues éstas ya no provienen del artista político tradicional, sino del *artivista* que enuncia y consolida un agenciamiento artístico, ideado para transformar el arte, bajo su expresión, «en un signo social estrechamente ligado a otros signos en una estructura de sistemas productores de valores(...)» (Guasch, 2000: 476).

Ahora bien, en el arte actual venezolano, la generación de artistas que representa esta consciencia artivista ha sido definida por Félix Suazo como «La escena divergente», en cuanto a que:

Dentro y fuera de Venezuela muchos se preguntan qué está pasando con el arte de cara a la alta conflictividad política que prevalece en el país. Quieren saber cuál es la posición de los artistas y cómo perciben la situación desde sus obras. En general, las respuestas a estas preguntas deben lidiar con los estereotipos que describen a Venezuela como país de *misses* y petróleo, considerado por algunos como un bastión de la izquierda y por otros como la ruina de una promesa frustrada.

El presente comentario esboza un muestrario representativo, aunque no exhaustivo, de problemas y propuestas que auscultan críticamente el contexto social y político venezolano. Los tópicos y ejemplos que se comentan a continuación, permiten establecer las coordenadas y atributos que definen la gravitación contextual de las diversas prácticas visuales que conforman lo que podríamos denominar la “*escena divergente*”, entendida como el conjunto de proposiciones que confrontan y desmontan los artilugios retóricos del poder en la

Venezuela actual (Suazo, 2014: en línea).

A la «escena», definida por Suazo, la denominaremos por el contrario «La Escena Convergente/Escena del Disenso» pues si bien se apartan o disienten de los discursos establecidos en y por el poder institucional del Estado/gobierno, toman sus materias significantes directamente de la realidad, de la esfera sensible que también configura la política, de los signos/símbolos que nos han conformado y nos conforman, a los que se unen las promesas fallidas del actual gobierno, y en ellas convergen las realidades significantes y simbólicas de la sociedad venezolana actual. Realidades que emergen a través de estrategias conceptuales de calidad apropiativa, traductora y significativa, posicionadas en la finalidad de evidenciar, de hacer visibles y conscientes nuestros particulares trances (Imagen 13).¹⁶[<http://cargocollective.com/amadagranado/Guaire>]

En esta dirección, las obras *artistas* encuentran su zócalo de arranque en la utilización de los modos del arte que les permitan ser eficientes, en tanto que éstos sean conducidos como los medios idóneos de desafío, dentro de los procesos de intervención, tanto activos como reflexivos, de las colectividades que consumen sus expresiones, y en el cómo

éstas han puesto en funcionamiento la convergencia y el disenso a partir de la misma cotidianidad de la sociedad venezolana (Imagen 14).¹⁷[<http://cadaveres-cada-vez-mas.blogspot.com/>]

De allí que su forma de actuación se genere desde una práctica molecular, transversal, en la cual realizan las obras y se encuentran unidas a sus contenidos, pues la obra de arte es producida por la participación activa de un sujeto y su interés en cualquiera de los casos es mostrar, representar un determinado momento, situación o construcción cultural desde una activa participación crítica y consciente, en la que se manifiesta la pugnacidad por medio de múltiples formas de representación, como lo pueden ser el performance, la fotografía ficcionalizada, los registros apropiados, videos y otros (Imagen 15).¹⁸[<http://www.carmenaraujoarte.com/inauguracion-de-manifiesto-del-afuera-de-luis-arroyo/>]

Las prácticas *artivistas* han tomado, de manera definitiva, el camino de la crítica y el cuestionamiento, no sólo del presente sino de los símbolos que han manejado la emocionabilidad del venezolano en su cotidianidad. Ellas patentizan y evidencian, en

el campo visual del arte, la manipulación de un *Estado/gobierno* que legitima continuamente la violencia en todas sus variantes como dispositivo de disciplinamiento/docilidad, que maneja de igual manera los mitos de la identidad, de Bolívar, de las imágenes que han poblado y pueblan el ideario nacional. En este sentido esta «Escena Convergente/Escena del Disenso» se ubica como el lugar de una contramemoria, que bordea a los mecanismos del poder y sus dispositivos de control, pues en ella signos artísticos y extrartísticos se unen en la intencionalidad de convertir, por medio de la conjunción de arte y activismos al espectador en un lector activo de estos mensajes, en el sentido de restituir el uso común —como escribe Agamben— «de lo que ha sido capturado y separado» (2014:26) en nuestra cultura democrática (Imagen 16).¹⁹[http://lisablackmore.net/wp-content/uploads/2011/11/Alexander-Apostol-De-la-serie-Ensayando-la-postura-nacional_2.jpg]

De este modo artistas activistas, obras activistas y sus consecuentes *artivismos*, se encuentran condicionados por el posicionamiento cultural del pensamiento reflexivo, de una práctica inscrita en la globalidad social a la que pertenecen y de la que son partícipes en esta «Re-vuelta» —que no es reciente

— sino que ha manifestado una sintomatología recurrente en los últimos tiempos, y de los que surgen obras capaces desde su significancia para dismantelar, desde los símbolos patrios, la cotidianidad o los discursos que se nos imponen (Imagen 17).²⁰[<https://elecodistantedeunadespedidainnecesaria.wordpress>

El registro: las imágenes.

Ahora bien, este tipo de participación activa, manifestada en las esferas sensibles del arte, que une el cuestionamiento consciente a la política en un arte con política activista, en los actuales momentos, nos conduce a considerar a la imagen, no a la obra de arte con su intencionalidad participativa en la política, sino a la imagen producida desde otro campo de la visualidad, una imagen que surge desde la experiencia del sujeto durante ese momento instantáneo, capturado en los hechos de la «Re-vuelta» del año 2014 (Imagen 18),²¹[<http://prodavinci.com/2014/03/20/galeria/venezuela-en-la-calle-los-sucesos-del-2014-vistos-por-orinoquiaphotofotoperiodismo-imagomundi/>].

De ellas nos preguntamos si las mismas poseen una estética en su realización, en la participación del sujeto o sólo son registros documentales, realistas, provenientes de ese vivir

«alterado» en que la Venezuela actual es movilizada, en medio de una situación continua de normalidad aparente, en la que se presentan de manera cotidiana estallidos de malestar social.

La captura de estas imágenes, del año 2014, debe ser comprendida en las evidencias que de forma inmediata atraparon a la realidad circundante, pues, en ellas como imágenes instantáneas, en muchos casos amateur, no se concibe un plan previo de escena, ni de iluminación, o de construcción del espacio imaginal. Estas imágenes se encontraban allí, en el entorno urbano de las ciudades venezolanas, en el centro de los trances conflictivos que emergieron como sintomatología de una parte de la sociedad, inconforme por los dispositivos utilizados por el *Estado/gobierno*. Ellas forman parte del *continuum* de la tensa existencia cotidiana, y surgen dentro de una opticalización colectiva que aparece a partir de la decisión inconsciente del que captura la imagen, de las circunstancias de estas capturas o de la expresividad de lo registrado (Imagen 19).²²[<http://prodavinci.com/2014/03/13/actualidad/las-protestas-en-el-lente-de-carlos-becerra-fotoperiodismo/>]

La imagen capturada no sólo se convirtió en el atrapar un

momento intuitivo, un documento de la «Re-vuelta», sino que la misma configuró la aprehensión de las emociones y recuerdos perecederos de un conflicto que aún continúa, y en el que actúa como un mecanismo, no sólo de información de un lugar o de un hecho específico, sino como modo de cuestionamiento reflexivo, más allá de su espectacularización o saturación en las redes sociales, pues de ellas se espera una motivación de la voluntad y un modo de actuación ante la pugnacidad colectiva permanente (Imagen 20).²³[<http://www.venezuelaaldia.com/2014/07/apuntes-visuales-de-una-generacion-en-el-ojo-del-huracan/>]

Las imágenes, colocadas en el campo de la motivación y actuación consciente de una colectividad, definen la transmisión de la realidad material, fehaciente, unida al contenido que se comunica en la inmediatez de su evidencia; de una evidencia impactante de intuición sensorial, perteneciente a un espacio real, en el que se recoge el rostro de las protestas, un *ready-made* situacional marcado por el activismo, que de igual manera encontramos en las obras de arte, en su rol participativo y testimonial, pero que su actuación se halla desprovista de las largas elaboraciones y adecuaciones temáticas, con las que se produce una nueva realidad en el

espacio de la visualidad artística. Debido a que su relación de imagen y activismo se encuentra imbricada en las posiciones de un pensamiento centrado en la instantaneidad, que encuentra la perentoria necesidad de resguardar los hechos acaecidos en la «Re-vuelta», dentro de su inmediatez como cuerpo visual, y donde la sociedad venezolana mostró su capacidad activista como objeto de prácticas en las que se unen los síntomas del malestar social y las imágenes resultantes.

Es necesario, ante el gran cúmulo de imágenes resultantes, reflexionar sobre las construcciones de las mismas y la evocación, más allá de sí mismas, de lo acontecido, de lo que acontece, pues nos encontramos en medio de una iconosfera de hipervisibilidad en retorno continuo, donde las imágenes van y vienen, regresan sobre sí mismas, dentro de un aparente descontrol imaginal, pues ellas se movilizan dentro de los flujos continuos y de flotación de las redes sociales (*Twitter, Facebook, Instagram, Flickr*), en estos tiempos en que aparece la hegemonía comunicacional de los medios tradicionales instaurada por el Estado/gobierno (Imagen 21).²⁴[http://runrun.es/wp-content/uploads/2014/02/2014-02-14T231653Z_399693018_GM1EA2F0K5101_RTRMADP_3_VENEZ PROTESTS.jpg]

En esta dirección, las imágenes y su profusión muestran su seguridad, por medio de los intersticios de la «virtualidad», como algo que no carece de realidad, sino de realización física; debido a que, en medio de su potencialidad significativa, ellas se encuentran en una flotación continua, en la que cambian interminablemente de significado al ser apropiadas y consumidas por diversas comunidades virtuales, y como consecuencia, en la mayoría de los casos su activismo se ve anulado ante la superabundancia de las mismas, y sus posibles distorsiones, en cuanto a su continuo retorno en campos disímiles de lectura e interpretación (Imagen 22).²⁵[https://scontent-sea1-1.xx.fbcdn.net/hphotos-xap1/v/t1.0-9/1146707_10200852340151425_6650527871089278242_n.jpg?oh=30b5a4c70452c4118b9204ff4daae6dc&oe=5679BC38]

(Imagen 23)²⁶[https://scontent-sea1-1.xx.fbcdn.net/hphotos-xpf1/v/t1.0-9/1538720_10200852339271403_3855237999642057240_n.jpg?oh=2a8f52559f16467b6c9ef9bd549f861f&oe=5663E3DE]

De manera que las imágenes de nuestros conflictos se encuentran, en estos momentos, en un permanente

surgimiento dentro de la iconosfera de la hipervisibilidad que ha generado comunidades multiformes de consumo alrededor de ellas. Éstas aparecen como filtros en los que se traspasan nuestras confusas realidades, en algunos casos como modo de aclaración de imágenes mentales, y en otros en los que asoma un enorme desconcierto, pues en ellas se hace patente la coyuntura entre «*lo real y lo virtual*» —donde las subjetividades comienzan a articularse en acciones, lenguajes y espacios— y allí es posible que opere el poder de la «Re-vuelta» como lugar de relaciones humanas, donde las imágenes logren ser insertadas en los terrenos de la práctica activista, con nuestro propio reconocimiento, para con ellas establecer zonas relacionales de comunicación, lejanas a los poderes que proponen instituciones colectivas carentes del conocimiento de los límites y de las posibilidades de las sociedades a las que se enfrenta (Imagen 24).²⁷[<http://prodavinci.com/blogs/las-protestas-en-el-contraste-fotografias-de-alejandro-cegarra-en-imagomundi/>]

Entre el Arte y el Registro.

En la esfera de la «Re-vuelta», de la coyuntura entre lo real y lo virtual, aparece un proyecto de índole virtual y participativa

titulado «La Meta es Desmontar la Simulación» dirigido por Helena Acosta, en el cual la práctica activista de entendimiento y conocimiento del medio traspasa el lugar crítico de los terrenos del arte o de las imágenes de registro de la situación. En él se reúne la conciencia del estado «alterado» de la existencia actual del venezolano, de psiques que escapan a través de la red en un continuo tratar de entender el poder dentro de nuestra territorialidad, poder que no permanece inactivo ante las formas de disenso y de convergencia manifestadas en la unión de las imágenes provenientes tanto de las reconocidas como arte *artivista* como las imágenes activistas de nuestros conflictos (Imagen 25).²⁸[\[http://la-meta.tumblr.com/image/97790791045\]](http://la-meta.tumblr.com/image/97790791045)

En este sentido «La Meta es Desmontar la Simulación»²⁹ posee como fin el activismo virtual y visual, en el que aparecen sin discriminación la visualización y las gráficas de la historia venezolana actual, en la que sus participantes como sujetos integrantes de esta sociedad —como escribe Gilles Lipovesky— se manifiestan en medio de un «desierto caliente hecho a imagen y semejanza de su desesperación y de su furia por vivir de otra manera» (1992:85).

La Meta es Desmontar la Simulación nace como una plataforma 2.0 experimental. Es un detonante visual a los hechos actuales del país. Es un espacio que incentiva y divulga la creación de nuevas narrativas gráficas de la historia nacional. Estas aproximaciones reconstruyen las diversas dualidades culturales, sociales y políticas que habitan en una suerte de realidad simulada persistente en la historia venezolana y que ha llegado a su punto más álgido después de la aparición del Chavismo.

La Meta busca responder las siguientes interrogantes, ¿Cuál es la realidad venezolana más allá de los discursos oficialista y opositores del gobierno? ¿Cómo luce ésta Venezuela? (Acosta: 2014: en línea).

Alimentada de pasiones, la hipervisibilidad virtual venezolana, potencialmente realizable y de conciencia activista de las imágenes, desafía y resiste —lo que diría Kristeva, sobre la superabundancia de las mismas, al lanzar la sentencia— que «las imágenes son el nuevo opio del pueblo» (1999:35)

(Imagen

26).³⁰[<http://dismantlingthesimulation.com/image/1072076963>

(Imagen

27)³¹[[http://la-](http://la-meta.tumblr.com/post/95922177550/ilustraciones-de-erika-ordosgoitti-la-meta-es)

[meta.tumblr.com/post/95922177550/ilustraciones-de-erika-](http://la-meta.tumblr.com/post/95922177550/ilustraciones-de-erika-ordosgoitti-la-meta-es)

[ordosgoitti-la-meta-es](http://la-meta.tumblr.com/post/95922177550/ilustraciones-de-erika-ordosgoitti-la-meta-es)], (Imagen 28)³²[[https://fbcdn-sphotos-](https://fbcdn-sphotos-d-a.akamaihd.net/hphotos-ak-xpf1/v/t1.0-9/1797381_10202731614665763_1167812837_n.jpg?oh=a850d8021a6d4a33989b285856fdee0f&oe=5662846E&__gd)

[d-a.akamaihd.net/hphotos-ak-xpf1/v/t1.0-](https://fbcdn-sphotos-d-a.akamaihd.net/hphotos-ak-xpf1/v/t1.0-9/1797381_10202731614665763_1167812837_n.jpg?oh=a850d8021a6d4a33989b285856fdee0f&oe=5662846E&__gd)

[9/1797381_10202731614665763_1167812837_n.jpg?](https://fbcdn-sphotos-d-a.akamaihd.net/hphotos-ak-xpf1/v/t1.0-9/1797381_10202731614665763_1167812837_n.jpg?oh=a850d8021a6d4a33989b285856fdee0f&oe=5662846E&__gd)

[oh=a850d8021a6d4a33989b285856fdee0f&oe=5662846E&__gd](https://fbcdn-sphotos-d-a.akamaihd.net/hphotos-ak-xpf1/v/t1.0-9/1797381_10202731614665763_1167812837_n.jpg?oh=a850d8021a6d4a33989b285856fdee0f&oe=5662846E&__gd)

Las imágenes en esta dirección, de superabundancia, pueden operar como inhibidoras de la capacidad humana de actuar, de comprometerse y de activarse; en este tipo de argumentación, Ignacio Ramonet opina que nos encontramos ante nuevo tipo de censura, —definida por él— «como censura democrática, y que difiere de la censura autocrática», pues la misma se basa en la no eliminación o el corte de las imágenes, sino en la acumulación y saturación, en el exceso y la abundancia extrema de información, para traer como consecuencia que cualquier forma de invisibilidad del conflicto puede aparecer por saturación o por prohibición, y ambas tienen como finalidad excluir al espectador.

Esta postura habla de un espectador «conducido al hastío de las imágenes», en medio de la perversidad de la agresión psíquica, pues las imágenes no influyen y no concientizan de forma individual, no generan construcciones mentales singulares, ante el olvido que supone la sobresaturación, en medio de un cansancio visual en el que encuentran la imposibilidad de componer construcciones colectivas, que posean y manifiesten una estrecha relación con el campo de las acciones humanas y de los efectos sociales que pueden aparecer en la empatía de la «Re-vuelta» por el deseo al

respeto, por los derechos de nuestras libertades, donde su intencionalidad, al igual que el *artivismo* manifestado en el arte con política, es objetivo, pues anhela intencionadamente sacarnos de la pasividad, para conducirnos a una reflexión consciente del por qué, del cómo y del cuándo de nuestras particulares situaciones (Imagen 29).³³[<http://la-meta.tumblr.com/image/90559666560>]

Debemos consolidar un lugar de reconocimiento, en el que los regímenes como el nuestro sean colocados a la altura de la pantalla de una sociedad que practica un activismo consciente de las transformaciones humanas, que ha intentado y continúa intentando esta «Re-vuelta», como modo de poner orden en medio de la tempestad, donde a cada imagen y cada obra de arte, con sus alcances, lo que le corresponde es responder a lo que muestra, hacerlo conocer, y desea compartir, dentro de un espacio donde la política y lo existencial ya son inseparables, pues sus fronteras se han borrado, y es en esta indistinción donde se estremecen las prioridades y aparecen inéditos lugares discursivos, *artivistas* lejanos a lo normatizado que ha constituido este *Estado/gobierno*, pues muy a pesar de su formulación totalitaria en el campo de las imágenes y de la hegemonía comunicacional, éstas escapan por un desierto

[https://fbcdn-sphotos-f-a.akamaihd.net/hphotos-ak-xfp1/v/t1.0-9/10419014_558337697604713_7267884546340774548_n.jpg?oh=79329b79ba19c29b7aeb0008aece1e0a&oe=56750093&__gda__=1517202000]

(Imagen 31) [https://scontent-sea1-1.xx.fbcdn.net/hphotos-xpf1/v/t1.0-9/10636089_558337984271351_3415864736443656337_n.jpg?oh=3a0699ab278f8e17547faada9c8d84e3&oe=567317A5],

(Imagen 32)³⁴[https://fbcdn-sphotos-d-a.akamaihd.net/hphotos-ak-xpf1/v/t1.0-9/10419052_558338040938012_6451072352824136076_n.jpg?oh=da6333b12fd905da12b55a7d1fdf6a58&oe=5664184B&__gda__=1517202000]

Bibliografía.

Agamben, Giorgio (2014). *¿Qué es un dispositivo?*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.

Aznar Almazán, Yayo y María Iñigo Clavo (2007). «Arte, política y activismo», en: *concinnitas*, año 8, volumen 1, número 10.

Bataille, Georges (1993). *El Estado y el Problema del Fascismo*. PreTextos, Valencia.

Camus, Marie-Christine (2007). «Entre visibilidad e invisibilidad, una reflexión en torno al poder de la imagen», en: *El arte y los debates sociales. Imágenes en guerra*, Centro Nacional de investigación, documentación e información de Artes Plásticas, México D.F.

Catalá M., Josep (2005). *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.

Delgado, Manuel (2013). «Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales contextos urbanos», en: *QuAderns-e*, Institut Catalá d' Antropologia, Barcelona.

_____ (2012): «Los límites de la Crítica: artivismo y

pospolítica», en: *arxiulimen*, Disponible en: www.arxiulimen.com (en línea), Consultado en línea: 10 de septiembre de 2014.

Foster, Hal. «Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo», en: Blanco Paloma, Carrillo Jesús, Claramonte Jordi, Expósito Marcelo (Eds.) (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, Salamanca, p.p 220-238.

García Andújar, Daniel. «Reflexiones de cambio desde la práctica artística», en: Carrión, J.; Sandoval, L. (Eds.) (2009), *Infraestructuras emergentes*, Barra Diagonal, Valencia, p.p. 100-120.

Guasch, Anna Maria (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma, Madrid.

Kristeva, Julia (1999). *El porvenir de la revuelta*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.

Lipovetsky, Gilles (1994). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama, Barcelona.

Parramon, Ramón (2002). «Arte, participación y espacio

público» en: *Actualizar la mirada. Foro, Arte y territorio. Actas encuentro 0*, Ayuntamiento de Burgos, Burgos.

Pertuz, Fernando (2014). «Arte de la GUERRA para PosGUERRA y PosCONFLICTO», en: *Esfera Pública*, Disponible en: <http://esferapublica.org>, Consultado en línea: 09 de junio de 2014).

Pinardi, Sandra (2013). «Luis Arroyo. El manifiesto del Afuera», en: *carmenaraujoarte*, Disponible en: http://www.carmenaraujoarte.com/wp-content/uploads/2013/06/CAA-LUIS-ARROYO_EXPO23_030613_331PM_FNL.pdf, Consultado en línea: 09 de mayo de 2013)

Planchart Licea, Eduardo (2014). «Filosofía de la Insurgencia», en: *NOTIALDIA*, Disponible en: <http://www.notialdia.com>. Consultado en línea: 10 de septiembre de 2014.

Rancière, Jacques (2008). «Las paradojas del arte político», en: *El espectador emancipado*. Manantial. Buenos Aires.

Raunig, Gerald (2007). «Revoluciones moleculares y prácticas artísticas transversales», en: *Brumaria: Arte y revolución*. nº 8. Madrid.

S/A (2013). «Editorial III. Muestra de videos 2013 en: El Anexo Arte Contemporáneo. Respuestas ante la muerte», en: *Tráfico Visual*, Disponible en: <http://www.traficovisual.com/2013/03/09/editorial-iii-muestra-de-videos-2013-en-el-anexo-arte-contemporaneo-respuestas-ante-la-muerte/>, Consultado en línea: 3 de marzo de 2013.

Senmartin, Carolina (2014). « ¿De qué hablamos cuando vinculamos arte y política?», en: *Casa 13*, Disponible en: <http://casa13.org.ar>, Consultado en línea: 10 de junio de 2014.

Suazo, Félix (2014). «La escena divergente. Arte y contexto en Venezuela», en: *Tráfico Visual*, Disponible en: <http://www.traficovisual.com>, Consultado en línea: 13 de mayo de 2014.

Tiniacos, Natasha (2013). «La lucidez es una condena: Entrevista a Deborah Castillo», en: *BACKROOMCaracas*, Disponible en: <http://backroomcaracas.com/la-lucidez-es-una-condena-entrevista-a-deborah-castillo/>. Consultado en línea: 12 de junio de 2014.

Notas:

* Rosangela de Jesús Silva (Universidade Federal da Integração Latino Americana, Brasil) y María Elena Lucero (Universidad Nacional de Rosario, Argentina) son Miembros de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos. Delegadas de la ReVLat en Brasil y Argentina respectivamente.

Notas:

*Profesor de Historia del Arte en la Universidad Federal Rural de Río de Janeiro / Brasil. Doctor en Artes Visuales por la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro, con etapas post-doctorales realizadas en la Universidad Federal Fluminense, Niterói / Brasil, y en el Instituto de Historia del Arte de la Universidad Nueva de Lisboa / Portugal. Sus principales temas de investigación, relativos al campo artístico brasileño de los siglos XIX y XX, son: identidades en las artes visuales; iconografía Política; sistemas expositivos; intercambios artísticos transnacionales.

¹[https://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_II_do_Brasil]

²[https://pt.wikipedia.org/wiki/Deodoro_da_Fonseca]

³[[https://pt.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Constant_\(militar\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Constant_(militar))]

⁴En ese sentido, debe destacarse la actuación de Constant en la Escuela Militar de la Praia Vermelha y en la Escuela Superior de Guerra.

⁵Este manifiesto fue publicado en el periódico A República del 3

de diciembre de 1870.

URL[<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=138916&PagFis=1>]

⁶[https://pt.wikipedia.org/wiki/Quintino_Bocaiuva]

⁷[<http://www.riha-journal.org/articles/2015/2015-jan-mar/valle-transnational-dialogues>]

⁸[https://pt.wikipedia.org/wiki/Afonso_Celso_de_Assis_Figueiredo]

⁹«LA RÉVOLUTION BRÉSILIENNE. —Les chefs du mouvement parcourant la ville de Rio à la tête de troupes ralliées à la République. —D'après un dessin communiqué par M. Verediano Carvalho.»

¹⁰*La República de Brasil*. Xilgrabado en: *O Occidente*, 21 de diciembre, Lisboa, 1889, p. 283.

¹¹[https://pt.wikipedia.org/wiki/Aristides_Lobo]

¹²Xilgrabados en: *Le Monde Illustré*, 21 de diciembre, París, 1889, p. 380.

¹³[https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_da_Costa_Azevedo]

¹⁴*Primer aniversario de la República de los Estados Unidos del*

Brasil. Xilgrabado en: *O Occidente*, 21 de noviembre, Lisboa, 1890, p. 261.

¹⁵El cuadro de Oscar Pereira da Silva, se preserva hasta el día de hoy, y pertenece al acervo del Museo Casa Benjamin Constant, en Río de Janeiro. (Lima Junior, 2015: 60-65).

¹⁶Esa rigidez es manifiesta en varios elemento de la composición, lo que nos hace suponer que Pereira da Silva haya usado como referencia para realizar su cuadro una fotografía hoy desconocida.

¹⁷[<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8777/benedito-calixto>]

¹⁸Benedito Calixto. Proclamación de la República, c. 1893. Óleo sobre lienzo, 123,5 × 200 cm. Pinacoteca Municipal, São Paulo, Brasil.

¹⁹*La nueva bandera de Brasil*. Dibujo en: *Le Monde Illustré*, 18 de enero, París, 1890, p. 38.

²⁰[<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21769/decio-villares>]

²¹La cruz, la esfera armilar, la corona, los ramos de café y

tabaco.

²²[\[http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=83\]](http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=83)

²³[\[https://pt.wikipedia.org/wiki/Campos_Sales\]](https://pt.wikipedia.org/wiki/Campos_Sales)

²⁴[\[http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa208698/bordalo_pinheiro\]](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa208698/bordalo_pinheiro)

²⁵[\[https://pt.wikipedia.org/wiki/Dem%C3%A9trio_Nunes_Ribeir\]](https://pt.wikipedia.org/wiki/Dem%C3%A9trio_Nunes_Ribeir)

²⁶[\[https://pt.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Wandenkolk\]](https://pt.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Wandenkolk)

²⁷[\[http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8633/henrique-bernardelli\]](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8633/henrique-bernardelli)

²⁸Henrique Bernardelli. *Retrato del Mariscal Deodoro da Fonseca*, c. 1892. Óleo sobre lienzo. Academia Militar das Agulhas Negras, Rio de Janeiro.

²⁹*DON PEDRO II EMPERADOR DE BRASIL Destronado el 15 de noviembre de 1889*. Litografía en: *A Comedia Portuguesa*, 21 de noviembre, Lisboa, 1889, p. 1.

³⁰[\[https://pt.wikipedia.org/wiki/Teresa_Cristina_de_Bourbon-Duas_Sic%C3%ADlias\]](https://pt.wikipedia.org/wiki/Teresa_Cristina_de_Bourbon-Duas_Sic%C3%ADlias)

³¹[https://pt.wikipedia.org/wiki/Gast%C3%A3o_de_Orl%C3%A9]

³²[https://pt.wikipedia.org/wiki/Isabel_do_Brasil]

³³[https://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_I_do_Brasil]

³⁴[https://fr.wikipedia.org/wiki/Louis_Rochet]

³⁵[http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_juliaomachado.htm]

³⁶Julião Machado. *La Anunciación*. Litografía en: *A Comedia Portuguesa*, 21 de noviembre, Lisboa, 1889, pp. 4-5.

³⁷[https://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel_Gustavo_Bordalo_Pinhe]

³⁸La «Inconfidência Mineira» fue una conspiración de naturaleza separatista gestada a finales del siglo XVIII en la entonces capitanía brasileña de Minas Gerais, contra la Corona portuguesa. El movimiento, comprendido por muchos como un precursor de la proclamación de la República, fue abortado por Portugal en 1789.

³⁹[<https://pt.wikipedia.org/wiki/Tiradentes>]

Notas:

*Licenciado en Artes, Universidad Central de Venezuela. Actualmente, es Tesista de la Maestría en Historia de las Américas, Universidad Católica Andrés Bello. Investigador del Museo de Bellas Artes, Caracas.

¹Una de las principales acciones militares de la Guerra de Independencia de Venezuela, llevada a cabo en el campo de Carabobo el 24 de junio de 1821, donde participaron ejércitos patriotas, comandados por Simón Bolívar, contra el ejército real del Imperio Español. Batalla inmortalizada en el mural realizado al óleo por Martín Tovar y Tovar, ubicado en el Capitolio Nacional de Venezuela.

²N. Rio Hacha, 1788 – M. Bogotá, 1828. Comandante del tercer departamento de Marina y de las operaciones en la provincia del Zulia, en línea [<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/padijose.h>

³N. Cádiz, 1772 – M. La Habana, 1834, Comandante del apostadero de Puerto Cabello y segundo jefe de la armada española.

⁴Considerado el primer periódico de Venezuela, que circuló entre los años 1808 y 1822, en línea [<http://cic1.ucab.edu.ve/hmdg/bases/hmdg/textos/GACETA/GC>

⁵Colección del Museo Nacional de Colombia, Bogotá y otra en la Galería de Arte Nacional, Caracas.

⁶Colección de la Galería de Arte Nacional y otra en la Academia Nacional de la Historia, Caracas.

⁷Comandante General del Departamento de Magdalena y Comandante en Jefe del Ejército de Operaciones contra el Zulia.

⁸Comandante del Tercer Departamento de Marina.

⁹Bogotá, 1796 – 1883, en línea [<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/espijose.h>

¹⁰Batalla de Boyacá, Acción del castillo de Maracaibo y Memorias de la guerra: la Campaña del Sur y otras batallas, en línea [<http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/jos%C3%A9-mar%C3%AD-espinosa-el-artista-como-historiador#boy>]

¹¹Acción del castillo de Maracaibo, 1840, óleo sobre tela, 87 x 124. Colección del Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

Notas:

*Doctora en Historia del Arte (2010) por la Universidade Estadual de Campinas y profesora de la Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

**Doctor en Historia (2009) por la Universidade Estadual de Campinas y profesor de la Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

¹Las dos principales guerras que marcaron la historia de Paraguay fueron la Guerra de la Triple Alianza (1864/1865-1870) contra Brasil, Argentina y Uruguay y la Guerra del Chaco (1932-1935) contra Bolivia.

²Apenas para dar un ejemplo de esta inestabilidad política que era constantemente recordada por la propaganda stronista, Paraguay tuvo 6 presidentes entre 1948 y 1949.

³Entre 1954 y 1989, Stroessner disputó 8 «elecciones» (1954, 1958, 1963, 1968, 1973, 1978, 1983 y 1988). Sin embargo, las elecciones eran fraudulentas y, en las dos primeras, Stroessner fue candidato único.

⁴Hipólito Sánchez Quell fue Ministro de Relaciones Exteriores entre 1954 y 1956 y, en los años siguientes, fue embajador en Brasil y en Francia. Fue fundador y director del Instituto Colorado de Cultura.

⁵Según las informaciones que contiene la solapa del libro, Horacio Escobar Martínez alternó «(...) el periodismo con la función pública, habiendo sido funcionario bancario durante 29 años (...). Recibió una Medalla de Oro del Presidente de dicha institución [Banco Nacional de Fomento] por su proficua y prolongada labor.» (en Martínez, 1978).

⁶La usina fue construida conjuntamente con Brasil sobre el Rio Paraná, cerca de la frontera trinacional entre Brasil, Paraguay y Argentina.

⁷La «Comisión de Verdad y Justicia» fue formada en 2003, a través de la ley 2225/03 de octubre de aquel año. La ley resultó de la iniciativa de la sociedad civil paraguaya presentada al Poder Legislativo y al Poder Ejecutivo del país, cuyo objetivo era investigar y denunciar las violaciones a los Derechos Humanos cometidas por la dictadura. El Informe Final está disponible en internet, en sitios como el del «Museo Virtual MEVES» (Memoria y Verdad sobre el Stronismo). [<http://www.meves.org.py/>].

⁸[http://nuso.org/media/articles/downloads/1977_1.pdf].

⁹[<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/viewFile>]

¹⁰La referencia es a John (Juan) Parish Robertson (1792-1843) y William (Guillermo) Parish Robertson (1794-1850), comerciantes y escritores británicos que tuvieron un papel activo en el comercio entre la región del Río de la Plata y Asunción.

¹¹Existe una imagen de Francia muy parecida a esta que aparece en el cuadro, inclusive en la misma posición. Esa imagen fue dibujada por el naturalista francés Alfred Demersay y publicada en el *Atlas de la historia física, económica y política del Paraguay* (París, entre 1860 y 1864), con litografía de C. Sauvageot

[<https://nuevomundo.revues.org/docannexe/image/66196/img-8.jpg>]. Según Laura Malosetti Costa (2013: en línea), cuando el naturalista llegó a Paraguay, Francia ya habría fallecido, de manera que su imagen habría sido creada a partir de descripciones y de las facciones de su hermana.

¹²Hay una larga tradición de retratos de gobernantes representados en posición y espacio similares. Entre los

inúmeros ejemplos, citamos desde la monarquía francesa a retratos como el de Luís XIV y XV pintados por H. Rigault [[https://commons.wikimedia.org/wiki/Hyacinthe_Rigaud#/media:Hyacinthe_Rigaud_-_Retrato_de_Dom_Jo%C3%A3o_VI_\(MNBA\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Hyacinthe_Rigaud#/media:Hyacinthe_Rigaud_-_Retrato_de_Dom_Jo%C3%A3o_VI_(MNBA).jpg)] hasta el de D. João VI pintado por Jean Baptiste Debret [[https://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_VI_de_Portugal#/media:Jean_Baptiste_Debret_-_Retrato_de_Dom_Jo%C3%A3o_VI_\(MNBA\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_VI_de_Portugal#/media:Jean_Baptiste_Debret_-_Retrato_de_Dom_Jo%C3%A3o_VI_(MNBA).jpg)]

13 Héctor da Ponte (Florencia, 1879 – Asunción, 1956) desarrolló importantes actividades en el campo de las artes plásticas en el país, como la fundación de la Academia de Arte y la organización del Primer Salón de Bellas Artes. [http://www.portalguarani.com/83_hector_da_ponte.html]

14 [http://www.portalguarani.com/1628_bernardino_caballero.htm]

15 [<http://www.portalguarani.com/museos.php?pormustytr=MTE0>]

16 [http://www.portalguarani.com/1816_jose_felix_estigarribia.htm]

17 El tratado para la construcción del Puente de la Amistad fue firmado entre los gobiernos brasileño y paraguayo en 1956. Las obras comenzaron al año siguiente y se concluyeron en 1965. El Puente de la Amistad está contactado a la carretera BR-277,

que corta de este a oeste al Estado de Paraná y lleva a los paraguayos directamente al Puerto de Paranaguá, en el litoral del Estado, en los márgenes del Océano Atlántico.

18A mediados del siglo XX se popularizan las fotos de gobernantes acompañando las obras de sus gobiernos, lo que demostraría su dedicación a la “modernización” de los países. Tal y como es apuntado en la historiografía, consideramos que el gobierno de Juscelino Kubitschek (1956-1961) en Brasil haya ejercido particular influencia sobre la propaganda stronista. La foto de Stroessner frente al Puente de la Amistad en construcción es similar a las imágenes de Juscelino Kubitschek acompañando las obras de su gobierno, como la construcción de Brasilia, la nueva capital de Brasil[<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-culto-personalidade.html>].

19De un modo general, el Partido Liberal dominó la política paraguaya entre 1904 y el inicio de la década de 1940.

20Los tractores, como símbolos de la “modernización” y del “progreso”, también estuvieron presentes en la propaganda política de gobiernos como el de Juscelino Kubitschek [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o->

[progresso_15.html](#)] y el de Juan Domingo Perón (1946-1955) en Argentina [<http://unilahistoria.blogspot.com.br/2015/08/o-progresso.html>].

²¹Cursivas nuestras.

²²La “traición de 1904” se refiere a la llegada de los liberales al poder.

²³Luego de la caída de la dictadura, Stroessner se exilió en Brasil y falleció en Brasilia.

Notas:

*Doctora en Humanidades y Artes, Mención Bellas Artes, por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina, Posdoctoranda en la misma Universidad. Profesora Titular del Seminario de Arte Latinoamericano y de Problemática del Arte Latinoamericano del Siglo XX en la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Integrante del plantel docente de la Maestría en Educación Artística, UNR. Directora del Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos de la misma Universidad. Ha sido Profesora Visitante de la Universidade Federal da Integração Latino Americana, Brasil.

¹ Mi agradecimiento al personal del MAMBA (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires) por la posibilidad de acceder al archivo documental de las obras de Rubén Santantonín.

² El mandato de Arturo Frondizi duró de 1958 a 1962 y coincidió con los proyectos vinculados al «desarrollismo económico» en diversos países de América Latina.

³ A poco tiempo del golpe militar, el 29 de julio de 1966 ocurrió el episodio conocido como «la noche de los bastones largos»

donde estudiantes y profesores universitarios pertenecientes a cinco facultades de Buenos Aires fueron detenidos y golpeados violentamente. Ello desencadenó un clima hostil que alentó la huida y el exilio de muchos docentes de la Universidad. En 1996 el periodista Sergio Morero junto a Ariel Eidelman y Guido Lichtman publicaron el documento *La noche de los bastones largos. 30 años después*. Sergio Morero, por entonces cronista de la revista Primera Plana, relata que ese día de 1966 se respiraba un aire denso y extraño. Corría el rumor de que algunos estudiantes habían tomado las facultades. El periodista llegó a la redacción de la revista en la calle Perú 222 a entregar una nota, cuando de pronto se escuchaban sirenas y gritos, entonces le pidieron que se traslade a la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires. Al llegar, observó como la Guardia de Infantería y la Policía Federal ingresaban a la institución con bastones largos, rompiendo vidrios y puertas, y gritando «¡Salgan, comunistas de mierda!». Los alumnos y profesores salieron con los brazos en alto y fueron golpeados brutalmente por los policías. «Para muchos, La noche de los bastones largos fue el primer signo de debilidad del gobierno encabezado por el dictador Juan Carlos Onganía, que volteó al presidente constitucional Arturo Umberto Illia con la

complicidad de amplios sectores de la burocracia sindical que buscaban su lugar bajo el sol, y la peligrosa indiferencia de buena parte de la población» (Morero, 1996: 7). Más tarde, se estrenó el *film* rodado por el director Tristán Bauer *La noche de los bastones largos: el futuro intervenido* de 2004, en alusión a dicho suceso [<https://www.youtube.com/watch?v=WZYfySaeIBs>].

⁴Varsavsky polemizó con los científicos, quiénes se apegaban a un saber universal, objetivo y neutral sin nexos sociales. Su tesis se centraba en la construcción de una ciencia atenta a las necesidades de un país en una etapa de cambio y sumergida en una dimensión política. Sciarretta trabajó en el espacio del psicoanálisis, organizando grupos de estudios donde dictaba clases a sus discípulos e introdujo el pensamiento lacaniano, incluyendo a Freud, Bachelard y Althusser. Su discurso estuvo próximo al de Enrique Marí, quien provenía del campo jurídico pero luego se dedica a la Filosofía. En su impugnación al neopositivismo Marí invocó la falta de consideración del factor social e ideológico. La posibilidad de establecer una alternativa al empirismo científico marcaría una ruptura en este terreno, abriendo un horizonte que implicaría la superación de los modelos meramente descriptivos.

⁵[<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tas/US/Default.aspx>].

⁶Aquí puede observarse la donación del archivo de la Galería Lirolay a la UNTREF, Universidad Tres de Febrero, Buenos Aires.

⁷[<http://www.mnba.gob.ar/>].

⁸[<http://www.labiennale.org/en/Home.html>].

⁹Véase el Manifiesto de Madí en [<http://www.kosice.com.ar/esp/manifiesto-madi.php>]

¹⁰Sobre las ideas estéticas de la Asociación de Arte Concreto: [<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/asociacion-arte-concreto-invencion>].

¹¹[<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompMX/Default.aspx>].

¹²[<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompMX/Default.aspx>].

¹³[<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompMX/Default.aspx>]

¹⁴[\[http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompMX/Default.aspx\]](http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompMX/Default.aspx)

¹⁵[\[http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/t:US/Default.aspx\]](http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/t:US/Default.aspx)

¹⁶Pablo Suárez, en una entrevista realizada en 1986, reconoció que el gran protagonista de *La Menesunda* fue Rubén Santantonín. Según Suárez, la enorme ambientación contenía un sistema de pisos móviles ideado por Marta Minujín, Santantonín y él. Minujín en esa época tuvo un bebé, Suárez ganó una beca y quien trabajó hasta el final fue el propio Santantonín. Para más detalles, véase en Luzzani, Telma «Los últimos esperanzados», en: *Tiempo Argentino*, 13 de julio de 1986 [en línea] Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston.

¹⁷[\[http://www.luxonline.org.uk/artists/david_lamelas/situacion\]](http://www.luxonline.org.uk/artists/david_lamelas/situacion)

¹⁸Véase información sobre el tema en [\[http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/di-tella/experiencias-1968/textos.html\]](http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/di-tella/experiencias-1968/textos.html)

¹⁹El motivo disparador de la disconformidad de los artistas se

debió al episodio de censura que sufrió *El baño* de Roberto Plate, quien recreó el simulacro de baños públicos con las respectivas figuras de mujer y hombre (Imagen 14), [http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/p/plate_rober]. Los espectadores comenzaron a escribir frases en contra del gobierno de Onganía, lo que provocó la clausura por parte de la policía. En repudio a la censura los demás artistas se solidarizaron y llevaron sus trabajos a la vereda.

20 Sobre Arte Destructivo: [<http://exhibits.haverford.edu/arqueologias/kenneth-kemble/attachment/20/>]

21 El supuesto ontológico también constituye un eje de discusión de los Estudios Visuales. No es un objetivo de esta ponencia dirimir sobre lo ontológico y soporte material de las imágenes. En este sentido, Gottfried Boehm se preocupado por indagar sobre la naturaleza de las imágenes y advierte que el *pictorial turn* ha inducido a una crítica de la imagen más que a una crítica de la ideología. Por su parte Tom Mitchell afirma que la ideología se sustenta en un repertorio de imágenes. Para más detalles, véanse los debates citados en: Elkins, James. «Un seminario sobre la teoría de la imagen», en: *Retóricas de la*

resistencia, Revista Los Estudios Visuales en el Siglo 21, N° 7, enero 2010. CENDEAC, Murcia, p. 149.

²²Página web del Centro Virtual de Arte Argentino, sitio que alberga *La Mordaza* de Rubán Santantonín.

²³Entendemos que las «cosas» del artista argentino son leídas como imágenes circulantes más allá de su condición puramente objetual.

Notas:

*Becaria de Doctorado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET-Argentina). Doctoranda en Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario con una tesis pronta a culminar sobre experimentos poéticos en Argentina y Brasil. Posgraduada en Artes Mediales por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesora y licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Litoral.

¹La formación inicial del «Movimiento Diagonal Cero» en 1966 era: Edgardo Antonio Vigo, Jorge de Luxan Gutiérrez, Luis Pazos y Omar Gancedo.

Notas:

*Doctor en Literatura Comparada por la Rutgers University, New Brunswick, New Jersey, Estados Unidos.

¹Como dice Bessa, «*de Campos might have produced a work the performance of which eludes him*» («*Sound as Subject*» 226). Para más información sobre los experimentos multimediatícos de Augusto de Campos, vea Kenneth David Jackson, «Augusto Fingers: dacto, grypho, grama, clip. *Avec une chronologie des œuvres (art technologique) d'Augusto de Campos*» 2014.

²Haroldo, con los otros miembros del grupo Noigandres, había empezado su "Plano piloto para poesía concreta" declarando que la poesía concreta era una «*evolução crítica da forma*», la culminación *verbivocovisual* de una miríada de tradiciones modernistas. Sin embargo, aquí Haroldo caracteriza a *poetamenos* no como un salto adelante sino como un paso cuidadoso hacia atrás.

³W.J.T Mitchell ha notado con razón que todos las obras son de múltiples medios, pero la partitura gráfica se desarrolló

precisamente para poner énfasis en este hecho. En este ensayo uso el término «intermedia» en vez de «multimedia» porque la relación entre los medios aquí no es necesariamente una de adición. Casi todos los estudios de la poesía concreta toman en cuenta la función del poema concretista como objeto visual, pero hay muy pocos críticos que sitúan al concretismo dentro de una tradición de arte visual. Entre éstos se destacan particularmente los estudios de Claus Clüver, Pedro Erber, Willard Bohn, y Antonio Sergio Bessa. Para el presente artículo el estudio más importante ha sido «Poemas como partituras,» de Felipe Cussen. Cussen habla de *poetamenos* como una partitura musical, pero lo hace sin ir más allá de una consideración de la notación convencional. También ha sido imprescindible el artículo de Claus Clüver sobre *poetamenos* y las ideas de Anton Webern.

⁴Entre los primeros ejemplares sobrevivientes se encuentran, por ejemplo, partituras cópticas egipcias, creadas en el siglo 5, en las cuales la notación consiste en agrupamientos de círculos de varios colores. En varios sentidos, la revolución notacional hacia una «música nueva» durante las décadas de los 1950s y 1960s fue una vuelta a estos sistemas antiguos y un rechazo a la tradición de la partitura moderna occidental.

⁵El fenómeno de la partitura gráfica se asocia mayormente con tres movimientos relacionados: la *new music* de John Cage, Morton Feldman, y Christian Wolff, entre otros; Fluxus, movimiento disperso que incluía a nombres como Jackson Mac Low, La Monte Young, y George Maciunas; y Scratch Orchestra, que incluyó (en varios momentos) a dos importantes practicates de la partitura gráfica, Cornelius Cardew y Tom Phillips. Con *Notations* (1969), Cage creó la antología más importante de partituras gráficas y experimentales. Unos años antes, Mac Low y Young publicaron *An Anthology of Chance Operations* (1963), una colección de obras de género indeterminado, entre las cuales se encuentran varias partituras gráficas, poema-partituras, e instrucciones para «happenings». Sin embargo, todo esto no es decir que la partitura gráfica sea propiedad exclusiva del mundo anglosajón. En *Notations* Cage incluyó a varios compositores latinoamericanos, como José E. Cortés, Ramiro Cortés, Carlos Chávez, y Pedro Echarte.

⁶Daniel Lacerda ha publicado unos estudios muy detallados sobre los intercambios poéticos entre John Cage y Augusto de Campos: «Alguma coisa sobre o nada: A Anticrítica» (2004); «John Cage - Augusto de Campos: Um Diálogo» (2009).

⁷Para una descripción de la primera realización de esta obra
Japón y E.E.U.U., vea Pritchett, *The Music of John Cage*, 138.

Notas:

*Licenciada en Bellas Artes, especialidad en Teoría y Crítica, por la Universidad Nacional de Rosario. Magíster en Industrias Culturales por la Universidad Nacional de Quilmes. Doctoranda del Doctorado de Comunicación Social por la Universidad de Rosario.

¹Estas disciplinas conformaron los tres principales tipos de museos de fines de siglo XVIII, el Museo Etnográfico, el Museo de Bellas Artes y el Museo Antropológico.

²Ejemplo de ecomuseo, Complejo Turístico de Itaipú (Foz de Iguazú, Brasil). [<http://www.viajeabrasil.com/foz-de-iguazu/ecomuseo-foz-de-iguazu.php>].

³Ejemplo de museo comunitario, Museo Comunitario Hitalulu (Oaxaca, México). [http://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=569#].

⁴Este cuerpo de trabajo, llevado adelante por el teórico Rivière, considera que la institución debía de estar totalmente al servicio de la comunidad. Por ello, desarrollaron diferentes métodos o

experiencias, que en general eran llevados a la práctica en establecimientos de orden local.

⁵Imagen 1. Museo Guggenheim de Bilbao. Imagen tomada de HD Wallpapers.

⁶Imagen 2. Interior del Museo de Louvre en el siglo XIX. Imagen tomada de Revista Cultural Mito N° 23, México.

⁷Imagen 3. Interior del Museo Yalpana Wasi – Wiñay Yalpanapa (*Huancayo*, Perú) Museo construido en 2014, se convierte en uno de los últimos creados en America Latina con esta temática. Imagen tomada por *Marisol Zumaeta Aurazo*.

⁸Un acontecimiento específico que pierde su calidad de índice, para convertirse en una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria, que permite percibir otros genocidios, por su dimensión global de la memoria.

⁹Fachada e interior del Museo de las Memorias: Dictadura y Derechos Humanos en Asunción. [http://www.portalguarani.com/1565_javier_yubi/20669_museo

¹⁰Imagen 4. Kunsthaus Graz (Graz, Viena). Imagen tomada de Wikipedia.

¹¹[\[http://www.espaciomemoria.ar/\]](http://www.espaciomemoria.ar/)

¹²Representante del militarismo del siglo XIX y dictador en ese período (1882-1886).

¹³[\[http://mume.montevideo.gub.uy\]](http://mume.montevideo.gub.uy)

¹⁴[\http://www.portalguarani.com/1565_javier_yubi/20669_mus

¹⁵[\[http://www.myt.org.mx/\]](http://www.myt.org.mx/)

¹⁶[\[http://www.lugardelamemoriajunin.org/\]](http://www.lugardelamemoriajunin.org/)

¹⁷[\[http://www.museodelamemoria.cl/\]](http://www.museodelamemoria.cl/)

¹⁸Imagen 5. Exposición permanente del Museo de la Memoria y Derechos Humanos. Imagen tomada del portal del Museo de la Memoria y Derechos Humanos de Santiago de Chile.

¹⁹Imagen 6. Sala de exposiciones itinerantes del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile. Imagen tomada del portal de la Institución.

²⁰Imagen 7. Objeto de la Muestra «Memoria y Paisaje: Develando las Verdades Históricas de Chile» 1973-1990 – María Verónica San Martín. Imagen tomada del portal de la Institución.

²¹Imagen 8. Muestra «Visiones desde la Memoria Femenina» enfocada en mujeres artistas y políticas contemporáneas de México, Chile y Colombia. Imagen tomada del portal de la Institución.

²²Imagen 9. Piezas de la Muestra «Concurso Arte y Derechos Humanos 2013» en Segundo piso del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Imagen tomada del portal de la Institución.

²³Siguiendo a Bennet (1996) el Museo Moderno tenía la función de normalizar a la ciudadanía, acorde con el pensamiento positivista. Por ello, promovió una modalidad de selección y de montaje de los objetos exhibidos que privilegió ciertos contenidos en detrimento de otros para instaurar un orden de progreso, un saber que sostuvo una evolución de lo simple a lo complejo, y establecidas estructuras corpóreas de los individuos al visitar sus espacios museográficos.

²⁴Entendiendo al patrimonio como expresión política de la memoria, que permite relacionar estos procesos de reivindicación sobre el pasado reciente.

²⁵Expresión utilizada por el secretario de Derechos Humanos de

Argentina, Martín Fresneda, ante la recuperación de los espacios Centro Cultural Haroldo Conti y el Espacio de la Memoria.

Notas:

*Doctora en Teoría del Arte, Historia y Crítica (PPGAV/EBA/UFRJ); posee un Post-Doctorado (CAPES) desarrollado en el Dipartimento di Discipline Storiche dell'Universita «Federico II» di Napoli. Actualmente es profesora del Centro Federal de Educación Tecnológica de Río de Janeiro (CEFET/RJ).

¹[https://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_II_de_Brasil]

²[<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21328/modesto-brocos>]

³[<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa639/gonzaga-duque>]

⁴[http://www.lemp.historia.ufrj.br/imagens/textos/Benjamin_Co_Biografia_e_Explicacao.pdf]

⁵[https://es.wikipedia.org/wiki/Deodoro_da_Fonseca]

⁶[<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22066/rodolfo-bernardelli>]

⁷[\[http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u2303/\]](http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u2303/)

⁸En el original: « Organiser de telle sorte l'enseignement des arts qu'avant tout il excite et développe chez les élèves' originalité personnelle, telle est l'idée fondamentale, la raison d'être du décret. Lisez-le, consultez le rapport qui lui sert de préface, étudiez les réponses et les apologies de l'administration; partout vous trouverez cette même pensée, que l'originalité personnelle est chez nous en péril et qu'il faut lui porter secours. [...] Enfin les voilà libres! l'ère de l'originalité commence! Tel est le signalé service que le décret, de bonne foi, croit rendre à l'art, à la jeunesse et au génie français ».

⁹[\http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35544s/f73.tableDesMat

¹⁰Tambien Alain Bonnet coloca que « L'originalité fut le mot d'ordre de la réforme », em seu livro *L'enseignement des arts au XIXe siècle*. La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique. p. 281.

¹¹[\[http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u2303/000334.html\]](http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u2303/000334.html)

¹²[\[http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1374/000281.html\]](http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1374/000281.html)

¹³[\[http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u2303/000334.html\]](http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u2303/000334.html)

¹⁴Cursivas nuestras.

¹⁵[<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u2303/000334.html>]

¹⁶[<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u2303/000331.html>]

¹⁷Cursivas nuestras.

¹⁸[<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u2303/000334.html>]

¹⁹En el original: « S'il est un pays au monde où toutes les écoles vivent et se développent toute liberté, où la diversité des genres soit à cette heure la plus complète, où l'on sente moins le mot d'ordre venu d'en haut, c'est à coup sûr celui qu'on accuse de vouloir donner à l'art un cachet officiel et qui, en effet, presque seul en Europe, possède une administration des Beaux-Arts ».

²⁰Cursivas nuestras.

²¹[<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u2303/000335.html>]

²²[http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_re

²³[http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_re

²⁴[<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u2303/000333.html>]

²⁵[http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1855.r

²⁶[http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1855.r

²⁷Estatutos de la Academia de las Bellas Artes referentes al Decreto No 1630 del 14 de mayo de 1855. s/p.

²⁸[<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-2424-25-maio-1859-557490-publicacaooriginal-77927-pe.html>]

²⁹[<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-2424-25-maio-1859-557490-publicacaooriginal-77927-pe.html>]

³⁰[<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-2424-25-maio-1859-557490-publicacaooriginal-77927-pe.html>]

³¹[<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-2424-25-maio-1859-557490-publicacaooriginal-77927-pe.html>]

³²[<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u2303/000331.html>]

Notas:

*Doctora en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Profesora de las universidades: Universidad de Buenos Aires; Universidad Nacional de San Martín; Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina.

¹El número de álbumes ilustrados litográficamente producidos en Buenos Aires en el siglo XIX relevados hasta el momento ascienden a ocho. Además del referido en este ensayo hemos encontrado: Gregorio Ibarra, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires, publicados en la Litografía Argentina de su propiedad*, Buenos Aires, 1839; Julio Daufresne y Carlos Morel, [Serie Grande de Ibarra], Buenos Aires, 1841; Carlos Pellegrini, *Recuerdos del Río de la Plata*, Buenos Aires, 1841; Julio Daufresne y Alberico Isola, *Usos y Costumbres de Buenos Aires publicados en la Litografía de las Artes. Calle de la Federación n 33...*, dos cuadernos, Buenos Aires, 1844; Alberico Isola, *Album Argentino, o sea, Edificios, Vistas y Costumbres, de la Provincia y Ciudad de Buenos Aires, por A. I.* Buenos Aires, 1845; Carlos Morel [y Alberico Isola], *Usos y costumbres*

del Río de la Plata, Buenos Aires, 1845; León Pallière, *Album Pallière, Escenas americanas. Reducción de cuadros, aquareles y bosquejos*, Buenos Aires, s/f. [c. 1860]

²Me refiero por ejemplo a historiadores como Alejo González Garaño y Bonifacio del Carril que son quienes se han ocupado más extensamente de las imágenes reproducidas en los álbumes litográficos. Para el caso de las litografías de César H. Bacle véase especialmente de estos historiadores: Alejo González Garaño, Bacle. *Litógrafo del Estado. 1828-1838*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933; "Prologo", Bacle y Cia. Impresor Litógrafo del Estado, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires*, (Edición facsimilar), Buenos Aires, Viau, 1947; Bonifacio Del Carril, *Monumenta Iconographica. Paisajes, Ciudades, Tipos, Usos y Costumbres de la Argentina. 1536-1860*, Buenos Aires, Emecé, 1964. Rodolfo Trostiné también se ha ocupado de Bacle en *Bacle. Ensayo*, Buenos Aires, Asociación Libreros Anticuarios de la Argentina, 1953.

³Alejo B. González Garaño, *Carlos E. Pellegrini, 1800-1875. Discurso de recepción como Miembro de Número de la Academia Nacional de la Historia*. Buenos Aires, 1939, p. 44.

⁴Alejo B. González Garaño, *Carlos Pellegrini*, op. cit.

⁵Emilio Ravignani, «Palabras de presentación pronunciadas por el Doctor Emilio Ravignani», en Alejo González Garaño, *Carlos E. Pellegrini*, op. cit., p. 14.

⁶Véase como referencias Donald McKenzie, *Bibliografía y sociología de los textos*, Madrid, Akal, 2005 [1985]; Chartier, Roger, *El orden de los libros*, Barcelona, Gedisa, 1994.

⁷El contenido total de los cuadernos estaba constituido por los siguientes títulos: Cuaderno nº 1: La Lavandera, El Vendedor de escobas, El Encendedor de faroles, El Vendedor de velas, El Vendedor de pasteles, La Vendedora de Tortas. Cuaderno nº 2: Señora Portaña. Por la mañana, Señora Portaña. Trage de Invierno, Señora Portaña. Trage de Verano, Señora Portaña. Trage de Paseo, Señora Portaña. Trage de Iglesia, Señora Portaña. Trage de baile. Cuaderno nº 3: El Panadero, El Lechero, La Lechera, El Durasnero, El Gaucho enlazando, El Mendigo. Cuaderno nº 4: Carreta de desembarque, El Aguatero, El Carnicero, El Pastero, El Vendedor de pescado, Carreta del tráfico del Interior. Cuaderno nº 5: Painetones en casa, Peinetón en la calle, Peinetones en el paseo, Peinetones en el teatro, Peinetones en el baile, El enlace de los peinetones. Cuaderno nº 6: Interior de una Pulpería, Exterior de una Pulpería, Una

Carrera, La hierra, Corrales de Abasto, Pulpería de Campaña.

⁸Natalia Majluf, Pattern-book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America, 1800-1860, en *Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America, 1800-1860*, New York, American Society, 2006, p. 16.

⁹Rodolfo Trostiné, *Bacle. Ensayo*, Buenos Aires, Asociación Libreros Anticuarios de la Argentina, 1953.

¹⁰*La Gaceta Mercantil*, a. 15, nº 4441, Buenos Aires, sábado 31 de marzo de 1838, p. 7.

¹¹La litografía había sido creada por Alois Senefelder en Munich a fines de los años 1790, representaba un proceso de impresión de carácter diferente al de la tipografía y el huecograbado ya que era una impresión en plano a partir del tratamiento de una piedra caliza en la que las marcas a imprimir se realizaban a través de diversas técnicas con pincel o pluma con tinta grasa o un crayón. Las posibilidades que la litografía ofrecía de trabajar directamente sobre la piedra, presentaba como resultado cierta libertad en el diseño de portadas y todo tipo de trabajos comerciales ya que al ser posible que palabras, imágenes y otras marcas gráficas sean dibujadas a mano, ilustraciones u

ornamentaciones interactuaban con un texto también dibujado a mano de un modo flexible.

¹²César Hipólito Bacle había nacido en Suiza en 1794, en la zona de Ginebra, pero había optado por la ciudadanía francesa luego de la caída de Napoleón. Hijo de un comerciante se formó en saberes técnicos y científicos y recibió estudios en cartografía, topografía, ciencias naturales y botánica. La fecha precisa de su llegada a Buenos Aires se desconoce, pero la primera fuente segura que lo encuentra en la ciudad corresponde al año 1828, cuando anuncia en los periódicos la instalación de su negocio de pinturas y litografía «Bacle & Cía» en la calle Florida nº 148.

¹³Carlos A. Mayo (dir.) (2000) *Pulperos y pulperías en Buenos Aires (1740-1830)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, p. 27.

¹⁴Véase entre una abundante literatura, Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, 1845.

¹⁵Roberto Amigo. (2008) “Las armas de la pintura”, *Catálogo Las armas de la pintura. La Nación en construcción (1852-1870)*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, p. 10.

¹⁶Regina A. Root. (2014) *Vestir la nación. Moda y política en la*

Argentina poscolonial, Buenos Aires, Edhasa, pp. 117 y ss.

¹⁷Guadalupe Álvarez de Araya Cid, "Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en América Latina", *Aisthesis*, n. 45, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009, p. 138.

Notas:

*Profesor del Colegio Pedro II. Estudiante de doctorado en Crítica e Historia del Arte (UERJ). Trabaja con crítica de arte, curaduría e historia del arte. Organiza su producción textual en el blog Gabinete de Jerônimo [<http://gabinetedejeronimo.blogspot.com>].

¹Para más informaciones biográficas sobre Debret, accesar: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Debret]

²Para más informaciones biográficas sobre Don Pedro I, accesar: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_I_do_Brasil]

³Según el autor, «Después de haber descripto en el primer volumen la situación de los indígenas brasileños, cuyo carácter primitivo ya fue tratado con irreprehensible exactitud por sabios viajeros europeos, reuní, en la segunda parte de esta obra, detalles más raros y casi ignorados, de la actividad del pueblo civilizado de Brasil, sujeto al yugo portugués. Esa actividad que, al principio, destinándose a bastar a las primeras necesidades de la vida, solo difería de la primitiva por las fórmulas impuestas en el intercambio comercial de los productos

indígenas contra instrumentos agrícolas y tejidos groseros fabricados en Inglaterra e importados a través de Portugal, debería presentar más tarde fuerte interés gracias a su desarrollo apresurado por la gran afluencia de extranjeros» (Debret, 1978: 13).

⁴«... la tercera parte de la que me ocupo ahora, la de la historia política y religiosa sujeta al reflejo de las combinaciones diplomáticas de Europa, continuamente agitada desde 89, constituye un cuadro interesante, rico de episodios coloridos *in loco* y cuyo encadenamiento contribuirá para restablecer los trazos ya casi borrados de los primeros pasos que trajeron a la civilización ese pueblo recién regenerado» (Debret, 1978: 13).

⁵Es esencial hacer mención del único libro al respecto del asunto, titulado *Redes de dormir*, de autoría de Luís da Câmara Cascudo, publicado en 1954.

⁶La primera referencia iconográfica a esa asociación es el libro de autoría del español Gonzalo Fernández de Oviedo intitulado *Historia general y natural de las Indias*, publicado en 1535, en Sevilla.

⁷«Cada una de esas pequeñas propiedades es confiada a la

guardia de perros enseñados, únicos animales domésticos que los camacãs aceptaron en su compañía a ejemplo de los europeos» (Debret, 1978: 50).

8Para más informaciones biográficas sobre Maximiliano de Wied-Neuwied, accesar: [\[https://pt.wikipedia.org/wiki/Maximilian_zu_Wied-Neuwied\]](https://pt.wikipedia.org/wiki/Maximilian_zu_Wied-Neuwied)

9Para más informaciones biográficas sobre Humboldt, accesar: [\[https://pt.wikipedia.org/wiki/Alexander_von_Humboldt\]](https://pt.wikipedia.org/wiki/Alexander_von_Humboldt)

10*Para más informaciones biográficas sobre Henry Chamberlain, accesar: [*https://pt.wikipedia.org/wiki/Henry_Chamberlain*]*

11Para más informaciones biográficas sobre Henry Koster, accesar: [\[https://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Koster_\(author\)\]](https://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Koster_(author))

12Cabe recordar el clásico texto de Walter Benjamin al respecto del tema «En contraste, la reproducción técnica de la obra de arte representa un proceso nuevo, que se viene desarrollando en la historia intermitentemente, a través de saltos separados por largos intervalos, pero con intensidad creciente. Con el xilgrabado, el dibujo se convirtió por primera vez técnicamente reproducible, mucho antes que la imprenta prestase el mismo servicio a la palabra escrita. Pero la prensa representa apenas

un caso especial, aunque de importancia decisiva, de un proceso histórico más amplio. Al xilgrabado, en la Edad Media, le siguen la estampa en chapa de cobre y aguafuerte, así como la litografía a comienzos del siglo XIX» (Benjamin, 1955: 166).

13«...el salvaje comunica sus pensamientos, por medio de una red de aproximaciones y de analogías, cuyas combinaciones, realmente poéticas, revelan un espíritu observador y sensaciones muy delicadas. Su apego a éstas lo hace apreciar sus hábitos salvajes y temer a la civilización que lo corroe. En efecto, sacado de las florestas que le servían de cuna, amoldado a la sociedad europea él se dobla y se resigna, pero solamente por un tiempo, siempre con saudades de su lugar de nacimiento; y no demora en huir, descontento con el destino que le quisieron dar y que él no considera un progreso» (Debret, 1978: 45).

14Para más informaciones biográficas sobre Rugendas, accesar: [https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Moritz_Rugendas]

15Para más informaciones biográficas sobre Langsdorff, accesar: [https://en.wikipedia.org/wiki/Grigory_Langsdorff]

16«Los detalles de este primer cuaderno de esta división, acerca

de la ida doméstica y de las necesidades de los salvajes de Brasil, muestran que hay poca variedad en su existencia y por consiguiente poca materia para descripción y dibujos. Mientras existan víveres, los hombres, en general, nada hacen: se balancean en la hamaca o preparan sus armas y el pequeño número de utensilios que poseen» (Rugendas, 1972: 93).

17 Para más informaciones biográficas sobre Spix, accesar: [https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Baptist_von_Spix] ; para más informaciones biográficas sobre Martius, accesar: [https://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Friedrich_Philipp_von_Martius]

18 Casado con la hija de Georg Leuzinger, propietario de la Casa Leuzinger, establecimiento comercial en Río de Janeiro especializado en las impresiones y realizaciones de grabados y fotografías. Franz Keller-Leuzinger se torna el director del espacio en 1860 (Vasquez, 1993: 90-95).

19 Es importante apuntar que esa serie de fotografías fue premiada en la Exposición Universal de París, en 1867, dando a Brasil su primera mención honorífica internacional. (Gâmbera, 2013).

20 Eduardo Viveiros de Castro, en un testimonio oral dado al

Instituto Moreira Salles, afirma que cree que se trate de una imagen de una familia – padre a la derecha, esposa, suegra y una segunda esposa (o hija) estarían ahí encuadrados. Para visualizar: [<http://vimeo.com/18791722>] [acceso el 29 de junio de 2015].

Notas:

*Doctora en Historia Social, Profesora de la UNICAMP. Esta investigación contó con la financiación del FAEPEX/UNICAMP en el año de 2001, cuando investigué en los acervos de la CNCDP y más adelante, en Instituto de Ciências Sociais (ICS), en 2008, en el ámbito del proyecto *História & Celebração*. Agradezco la interlocución con Romero Magalhães, Antonio M. Hespanha, Tiago Miranda y Pedro Cardim.

¹Tal ciclo se relacionó estrechamente con las recientes conmemoraciones del bicentenario de la Revolución Francesa y de los centenarios de Colón.

²Ver [<http://w3.unl.pt/noticia/2010/curriculo-do-professor-antonio-manuel-hespanha>]. Consultado en línea: 18 de agosto de 2015.

³Ver [<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/joaquim-romero-magalhaes>]. Consultado en línea: 18 de agosto de 2015. . Buenos Aires, 1939, p. 44.

⁴El crítico Teixeira Coelho (2000:42) dijo sobre la «Mostra Redescobrimento-Brasil +500»: *A mostra dos 500 anos exhibirá a diversidade das idades culturais e artísticas do país. O fato de não convergirem para uma só imagem nítida não é nem um problema nem uma solução. É a condição atual. E, mesmo que a operação falhe culturalmente, resta a ocasião para ver e rever muita arte.*

⁵Ver

[http://www4.fe.uc.pt/aphes31/curriculo/tiago_miranda.pdf].

Consultado en línea: 18 de agosto de 2015.

⁶En la *Folha de São Paulo*, el historiador del arte Jorge Coli (2004: 251-252) elogió la cualidad del catálogo *Revelando um Acervo* de la misma exposición, organizado por Carlos Martins, en razón de las sugerencias hechas, de la precisión de las informaciones, de la *elucidación de cuestiones espinosas de iconografía*. Cómo desviar el tema «viajero» de la consistente investigación de *O Brasil dos Viajantes*? Cabe mencionar que Valéria Picolli, hoy curadora-jefe de la Pinacoteca del Estado de SP, fue asistente de investigación de *O Brasil dos Viajantes* y trabajó en *Revelando um Acervo*.

⁷Ver

[<http://academia.marinha.pt/PT/edicoes/Documents/2012/Elogio>]
Consultado en línea: 18 de agosto de 2015.

⁸Ver [http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=3832242]. Consultado en línea: 18 de agosto de 2015.

⁹Los Presidentes del Consejo Científico fueron respectivamente: Luis Mendonça de Albuquerque, Luís Adão da Fonseca, Luís António de Oliveira Ramos.

¹⁰Ver [<http://www.historia-brasil.com/colonia/tordesilhas.htm>]. Consultado en línea: 18 de agosto de 2015.

¹¹Ver [<http://educacao.uol.com.br/biografias/bartolomeu-dias.jhtm>]. Consultado en línea: 18 de agosto de 2015.

¹²Ver [<http://www.clsigea.com/CLS/CdO/CdO/15-6.html>] y siguientes. Consultado en línea: 17 de agosto de 2015.

¹³Ver [http://www.e-biografias.net/pedro_cabral/]. Consultado en línea: 17 de agosto de 2015.

¹⁴Si bien hubo distinciones entre las gestiones de estos dos Comisionados, en este artículo destaco apenas debates comunes a ambas.

¹⁵Algunos títulos de los Dossier de la revista *Oceanos* revelan en sí mismos tal intención: *Diáspora e Expansão. Os Judeus e os descobrimentos Portugueses*, n. 29; *Olhares Cruzados* n. 32. *A Construção do Brasil Urbano*, n. 41.

¹⁶Data de 1884, comprende la más relevante colección pública de historia del arte portuguesa. Siendo museo nacional, posee *tesoros nacionales* públicamente reconocidos. El *más noble espacio museológico* de Lisboa, dijo Hespanha.

¹⁷Disponible en
[http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.p]
Consultado en línea: 18 de agosto de 2015.

¹⁸La exposición mantuvo una cercana interlocución con la exposición *D. João VI no Brasil: um rei aclamado na América* realizada en el *Museu Histórico Nacional* de Rio de Janeiro, en 1999, en asociación de la CNCDP.

¹⁹Schiavinatto, Iara Lis. Retrato e biografia. Lisboa/Rio de Janeiro. 1770-1820. *História* vol.33 no.1 Franca jan./june 2014. Disponible en [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742014000100002&script=sci_arttext]. Consultado em línea: 18 de agosto de 2015.

²⁰Disponível en
[<http://arquivohistoricomadeira.blogspot.com.br/2013/12/revista-oceanos-indices-compilacao-por.html>]. Consultado en línea: 15 de agosto de 2015.

²¹Disponível en: [<http://www.clsigea.com/CLS/CdO/CdO/5-29.html>]. Consultado en línea: 16 de agosto de 2015.

²²La actuación editorial de esa Comisión se expresa en los más de 500 títulos viabilizados por ella durante su vigencia.

²³Ver [<https://uspdigital.usp.br/tycho/CurriculoLattesMostrar?codpub=97A0B3BD15E9>]. Consultado em línea: 15 de agosto de 2015.

²⁴Ver [<http://www.bv.fapesp.br/pt/pesquisador/90176/nelson-alfredo-aguilar/>]. Consultado em línea: 15 de agosto de 2015.

²⁵Ver [<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa445/mario-pedrosa>]. Consultado em línea: 15 de agosto de 2015.

²⁶Fueron curadores: Antropología: Maria Cristina Mineiro Scatamacchia; Arte: evolução ou revolução. A Primeira Descoberta da América: Walter Neves; Arte Indígena: José Antônio Braga Fernandes Dias y Lúcia Hussak van Velthem;

Carta de Pero Vaz de Caminha: Emanuel Araújo e Fernando Antônio Baptista Pereira; Arte Barroco: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira; Arte Afro-Brasileño: Catherine Vanderhaeghe, François Neyt, KabengeleMunanga y Marta Heloísa Leuba Salum; Negro de Corpo e Alma: Emanuel Araújo; Arte Popular: Emanuel Araújo y Frederico Pernambuco de Mello; Arte do Século XIX: Luciano Migliaccio; Arte Moderna: Nelson Aguilar y Franklin Espath Pedroso; Imagens do Inconsciente: Luiz Carlos Mello y Nise da Silveira; Arte Contemporânea: Nelson Aguilar y Franklin Espath Pedroso; Olhar Distante: Jean Galard y Pedro Corrêa do Lago.

²⁷Así mismo, hay distinciones entre los catálogos impresos de esa *Mostra* y aquellos comentados anteriormente. La *Mostra do Redescobrimento* cuenta con una colección desigual de catálogos que no necesariamente se tornaron siempre obra de referencia.

²⁸Ver [<http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu/emanuel-araujo>]. Consultado en línea: 15 de agosto de 2015.

²⁹Araújo cita en epígrafe el siguiente pasaje de Rufino dos Santos: *O que sucederá – ponhamos por hipótese – se um grupo de pesquisadores recensear criteriosamente a produção*

da mão, do cérebro e da alma negras na construção da civilização brasileira, exibindo como negro quem negro foi? Não só tornará o negro irremediavelmente visível, alçando-o a representante do país, ao lado do branco, como contribuirá para uma nova definição do Brasil, convincente para as gerações atuais e mais adequada ao nosso ingresso no século XIX (2000:42). Esa propuesta poética, artística y política se desdobló em el Museu AfroBrasileiro situado em el Pabellón Padre Manoel da Nóbrega, inaugurado en 2004. Ver el texto de Emanuel Araújo en [<http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu/um-conceito-em-perspectiva>]. Consultado en línea: 1 de junio de 2015.

³⁰Disponibile en [https://www.britishmuseum.org/explore/online_tours/americas]. Consultado en línea: 17 de agosto de 2015.

³¹Ver Gomes, Denise. Os contextos e os significados da arte cerâmica dos Tapajó. En Arqueologia Amazônica. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, Vol. 1, 2010, pp. 213-235. Disponible en [<http://www.museunacional.ufrj.br/arqueologia/docs/papers/Dei>]. Consultado en línea 18 de agosto de 2015; Barreto, Cristiana.

Social Complexity in Ancient Amerindian Societies: Perspectives from the Brazilian Lowlands. *Against Typological Tyranny in Archaeology*. Ed. C. Langbaeck and C. Gnecco. New York: Springer, 2014, pp. 1-25.

Notas:

*Doctora en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona España. Profesora e investigadora del Departamento de Historia del Arte Escuela de Letras, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. El presente artículo es parte del Proyecto de Investigación H 1443-13-06-B financiado por el CDCHTA de la Universidad de Los Andes.

¹S/A: Imagen del marcaje de las personas en las colas para adquirir alimentos en Venezuela, 2015.

²V.V.A.A: Serie de imágenes publicadas por el diario *El Nacional* de Venezuela sobre los álgidos momentos de las protestas sucedidas en el país durante los primeros meses del año 2014.

³*Las cursivas son nuestras.*

⁴Imágenes de las colas para abastecerse de alimentos en la ciudad de Caracas, Venezuela, publicadas por *El Nacional*. Esta misma situación se repite en todas las capitales del país desde el año 2014 hasta la actualidad.

⁵*Las cursivas son nuestras.*

⁶Carlos Luis Sánchez: «Simón Díaz (Propaganda poética)», 2014. Joven artista marabino quien dedica parte de su trabajo al estudio de los íconos venezolanos y que son presentados a través de redes sociales como el *Facebook* o *Tumblr*. Lugares web que han servido de espacio expositivo y de escape de las imágenes que muestran los significantes colectivos venezolanos. Para ampliar información sobre su trabajo ver: <http://tarmajenye.tumblr.com/>

⁷Johann Li Boscán: «Introspectiva de consumo masivo en tiempos de crisis. Caso de estudio: Venezuela», 2014. Serie de imágenes de productos tradicionales venezolanos bajo la impronta de la escasez actual. Éstos son alterados por la imagen de tipografías e imágenes chinas como referencia, y como punto de partida: tomé las marcas de tradición y alteré su imagen como si fueran chinas, que es el principal importador en la actualidad, describe el diseñador.

⁸Pancarta realizada por el artista venezolano Juan José Olavarría: «La legitimidad es un abuso tolerado», 2003. Olavarría ha destinado su práctica artística al activismo y a su conocimiento y postura ética sobre la sociedad venezolana y sus

conflictos.

Ver:

[http://juanjoseolavarria.blogspot.com/p/individuales_12.html]

⁹Videoperformance realizado por Deborah Castillo: «El beso emancipador», 2013.

¹⁰Ante la ausencia de responsables por los hechos acontecidos en Venezuela durante la «Re-vuelta» del 2014, imágenes como las realizadas por Víctor Hernández tratan desde la ironía de hallar un culpable, así sea el más irónico de los culpables.

¹¹Alexander Apóstol: Políptico de la serie: «Ensayando la postura nacional», 2010.

¹²Juan Toro-Diez: Fotografía parte de la exposición «Índice riesgo país», realizada a partir de los restos objetuales de las protestas acaecidas en Venezuela en el año 2014 en la Galería D' Museo, Centro de Arte Los Galpones, Caracas, Venezuela en el año 2015. Ver: [<http://www.traficovisual.com/2015/03/18/la-exposicion-indice-riesgo-pais-de-juan-toro-diez-retrata-la-violencia-del-pais/>]

¹³*Las cursivas son nuestras*

¹⁴Juan José Olavarría: «Sentencia de Muerte: Tu vida no vale

una puta mierda (y lo sabes) », Graffiti sicarial, *performance*, 2013. La compleja situación de Venezuela ha generado una cantidad de espacios expositivos de reflexión en los que se evidencia la realidad de la inseguridad y los ritos de la muerte. Ver:[<http://www.traficovisual.com/2013/03/09/editorial-iii->]

15Deborah Castillo: «Lamezuela», *Performance*, 2013. Para Deborah Castillo la relación emocional, humillante y sensual en tanto el poder se hace evidente en los lazos del *Estado/gobierno* de la Venezuela actual. Ver: [<http://backroomcaracas.com/la-lucidez-es-una-condena-entrevista-a-deborah-castillo/>]

16Amada Granado: «Balneario (Guaire)»: 2008. Serie fotográfica que desde la ironía desmantela la promesa del Estado/gobierno de hacer del Río Guaire de Caracas una zona de esparcimiento luego de su limpieza y saneamiento, proyecto que nunca se llevó a cabo.

17Teresa Mullet: «Cadáveres cada vez más», 2011. Serie de juegos de siluetas que evidencian la inseguridad cotidiana en Venezuela.

18Luis Arroyo: «El manifiesto del Afuera», 2013. La crítica de

arte venezolana Sandra Pinardi advierte sobre este conjunto de piezas lo siguiente: «Obras que son testimonios de una dimensión política a partir de la indagación de lo pictórico y que a su vez establecen “un hiato infranqueable entre la imagen y lo imaginado, entre el decir y lo dicho, un hiato que hace presente en la imagen su modo inapropiado, dando lugar a que el espacio sea ocupado por todo aquello que se resiste a ser constituido, que escapa, que es inalcanzable”».

19Alexander Apóstol: De la serie: «Ensayando la postura nacional», 2011. Imagen fotográfica que muestra la ambigüedad de un encapuchado heroico, en boga en la Venezuela actual.

20La serie: «El eco distante de una despedida innecesaria», fue realizada por el músico y fotógrafo Kodiak Agüero Orta durante las protestas acaecidas en Venezuela en el año 2014. Las mismas representan las muertes y los sucesos de violencia perpetrados a ciudadanos venezolanos sin distinción política.

21La página de Web de Prodavinci posee una amplia galería de imágenes de las protestas sucedidas en Venezuela durante el año 2014.

²²Centenares de imágenes surgieron de las protestas del 2014 en Venezuela. Ellas recorren las redes en un ir venir permanente, donde van perdiendo su autoría y fecha de realización, sin embargo el lente Carlos Becerra captó diversos momentos álgidos de esa «Re-vuelta».

²³Las imágenes captadas por fotógrafos como: María Corina Redondo, Vicente Correale o Isaac Paniza, son la muestra del fotógrafo que deambulo por los procesos de protesta, sus testimonios visuales son los documentos activos y participativos de esos lugares de disconformidad.

²⁴La imagen de una joven estudiante, sosteniendo un cuaderno, con la frase «esta es mi arma», fue una de las que alcanzó mayor número de vistas y de publicaciones en las páginas web, blogs, *Facebooks*, *Instagram* y medios periodísticos electrónicos como Runrunes o La Patilla.com.

²⁵Las imágenes de los disturbios, denominados en Venezuela «guarimbas», fueron en muchos casos confundidas con las de otros disturbios a nivel mundial. Los detalles de las mismas tomados por Andrea Fernández Mora en la ciudad de Mérida concibieron un testimonio visual sobre lo álgido y conflictivo de los momentos vividos por la ciudad.

26 La imagen del estudiante herido, fue la imagen clave de la «Re-vuelta», como aquel que fuera del sistema productivista y sin metas, se ve expuesto al conflicto en el justo reclamo de sus derechos. Esta imagen es de Andrea Fernández Mora quien diariamente acudía a los centros de conflicto en la ciudad de Mérida y es una activista pro derechos humanos y civiles.

27 Las imágenes de las «Re-vuelta» capturadas por Alejandro Cegarra han sido tamizadas en el contraste a blanco y negro que permite el formato fotográfico, sin embargo las mismas capturan la disconformidad y el disenso de la población venezolana resaltado en la ausencia del color.

28 La imagen realizada por Helena en su serie «Politiktsch, Alas de Hierro N° 1», 2104, sobre el Presidente Chávez lo ubica dentro de las esferas glorificadas del kitsch y la violencia, una deidad popular ambigua.

29 La Meta es Desmontar la Simulación, funciona de manera virtual en la dirección web: <https://www.facebook.com/groups/Lametaesdesmontarlasfref=ts>. Allí pueden observarse sus discusiones y posiciones con respecto a los conflictos venezolanos. La misma nació como

preocupación y entendimiento de los sucesos y protestas del año 2014 en todo el territorio venezolano.

30 Las imágenes realizadas por César Escudero Andaluz, en este caso «Desmontar es lo que mola», 2014, representan la fragmentación de archivos, pixeles, imágenes, pdf, hasta el infinito, que aparecen y desaparecen dentro de los archivos de la red, no en su presencia visual, sino en la formulación de archivo para ser resguardado.

31 La conflictividad venezolana y la continua denuncia y evidencia ha alcanzado diversos planos expresivos y materiales, en la mayoría de los casos soportados por las redes sociales o el arte de la calle, tal es el caso de las gráficas realizadas por la artista Érika Ordos «Negocios oscuros», 2014.

32 La imagen del *Selfie* de los personajes venezolanos de la actualidad política contemporánea evidencian la ironía de la imagen de unos protagonistas en una celebración continua.

33 María Corina Machado es una de las principales líderes de la oposición venezolana. «En el sueño de María Corina», 2013, la fotógrafa Violette Bule la reinventa como una suerte de salvadora, de mujer maravilla dispuesta a salvar al país de la

presencia roja dentro de la actual Asamblea Nacional, edificio que hace el marco a la imagen de esta mujer que aparece en la prensa como la primera mujer presidente. La ironía se encuentra presente en esta imagen que también coloca en evidencia a la oposición venezolana.

³⁴Las imágenes 30, 31, 32 fueron realizadas por la artista Érika Ordos en el año 2014, como una intervención activista en la fachada de la Embajada de Venezuela en Colombia para la Meta es Desmontar la Simulación. Intervenciones semejantes fueron realizadas en Ciudad de México, Barcelona y París, con la intención *artivista* que concluye en el escape de las imágenes para lograr una consciencia colectiva.



Trabajamos para traerte más obras y te esperamos en

www.editorialfoc.me